

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Eliška Zoubková

Otázka identity v románu Johana Borgena „*Jeg*“

The Question of Identity in Johan Borgen's Novel “*I*”

2014

Vedoucí práce: prof. Mgr. Martin Humpál, Ph.D.

Děkuji prof. Mgr. Martinu Humpálovi, Ph.D. za podnětné rady a vstřícný přístup při vedení mé bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 8. 2014

Eliška Zoubková

Abstrakt

Tato bakalářská práce zkoumá otázku identity v románu „*Jeg*“ norského spisovatele Johana Borgea. Pojednány jsou jednotlivé aspekty rozpadu identity hlavní postavy a jejich vzájemné souvislosti. Mezi tyto aspekty patří například problematika autentičnosti, viny, jednání a útěku. Práce rovněž rozebírá formální výstavbu textu s ohledem na existenciální tematiku díla. V závěru je Borgenovo ztvárnění identity v „*Jeg*“ srovnáno s *Procesem* Franze Kafky.

Klíčová slova:

Johan Borgen, norská literatura, identita

Abstract

This bachelor thesis examines the question of identity in the novel “*I*” by the Norwegian author Johan Borgen. The thesis deals with various aspects of the main character’s split identity and how they relate to one another. These aspects are, for instance, the question of authenticity, guilt, taking action and escape. The thesis also analyses the formal composition of the text with regard to the existential theme of the novel. In conclusion, Borgen’s representation of identity in “*I*” is compared to *The Trial* by Franz Kafka.

Keywords:

Johan Borgen, Norwegian literature, identity

OBSAH

1	Úvod.....	6
2	Zobrazení identity v románu <i>Jeg</i>	9
2.1	Hlavní dějová osa	9
2.2	Rozpolcení hlavní postavy.....	10
2.2.1	Počátek rozpadu identity	10
2.2.2	Anglické křeslo	10
2.2.3	Vůle jedince.....	12
2.2.4	Matias Roos – pozorování sebe samého a reflexe vlastní minulosti	14
2.3	Vina a trest	14
2.4	Postava Farteina	17
2.5	Zobrazení přírody	18
2.6	Skutečnost a bezčasí	20
2.7	Role umění	22
2.8	Návrat Matiasa Roose.....	24
3	Prostředky zobrazení identity	27
3.1	Způsob vyprávění.....	27
3.1.1	Kompozice	27
3.1.2	Vypravěč a perspektiva.....	29
3.2	Stylizace a karikatura	32
3.3	Vybrané motivy a jejich symbolika	34
3.3.1	Hranice	34
3.3.2	Nobiskro	35
3.3.3	Hra	36
3.3.4	Hlava bez těla	36
4	Návaznost na Franze Kafku	38
5	Závěr.....	40
	Prameny	42

1 ÚVOD

Román *Jeg* Johana Borgena patří k pozoruhodným a komplexním dílům norského poválečného modernismu. Autor si v něm pohrává s existenciální tematikou na několika rovinách. Po obsahové stránce se zabývá především otázkou autentického života, celistvosti identity jedince, viny a odpovědnosti za vlastní existenci. S touto základní problematikou je svázána například nekonečná snaha stát se sám sebou, marnost a bezvýchodnost s tím spojená i dualita vůle a nutnosti, dětství a dospělosti, rezignace a jednání či role a rozhodování. Autor se těmito otázkami zabývá z mnoha různých úhlů pohledu, nic není líčeno černobíle. Naopak vše je prostudováno tak důkladně, až se čtenář občas ztrácí, jaký postoj hlavní postava vlastně zaujímá. Lze však konstatovat, že právě tato „zmatenost“ je příznačná pro představy o lidské existenci i v běžném životě. Protagonistova sebereflexe a jeho analýza vlastní situace dává dílu filosofický rozměr. Zároveň je však i poutavým vyprávěním. Po formální stránce text koresponduje s obsahem – stejně jako se rozděluje identita hlavní postavy, i vypravěč se dynamicky mění. Pro ztvárnění příběhu vystavěného na problematice existencialismu využívá autor i řadu dalších prostředků na pomezí obsahové a formální roviny. Mezi ty patří stylizace či bohatá symboličnost.

Johan Borgen nazval román „*Jeg*“, českým ekvivalentem by bylo „*Já*“. Uvozovky v titulu románu mají své opodstatnění, neboť jimi autor zjevně odkazuje na téma identity, jímž se dílo zabývá, respektive fakt, že v něm hlavní postava vypravuje sama o sobě. V tomto textu však pro zjednodušení uvádím název bez uvozovek.

Ve své práci se nejdříve budu zabývat ideovou rovinou díla. Pro účely veškeré další analýzy se pokusím stručně nastínit základní dějovou linii. Poté se podrobněji zaměřím na jednotlivé aspekty rozpadu identity hlavní postavy: za první jak k rozpolcení došlo (zvláštní pozornost věnuji epizodě z dětství, v níž leží počátek tohoto rozpolcení), za druhé jaký je vztah mezi vůlí a identitou Matiasse Roose, za třetí proč sám sebe pozoruje. V posledním zmíněném bodě uvedu, jaký smysl mají motivy *útěku* a *hranice*, kterým se budu věnovat i později. Dále pojednám o vině a trestu, postavě Farteina, přírodě, pojetí skutečnosti a o roli umění. Všechny tyto jevy mají v románu hlubší význam, mnohdy obtížně rozpoznatelný, protože stojí často jen na pozadí děje, případně se místy v různých souvislostech vynořují. Čtenář nicméně zjišťuje, že prostupují většinou textu. Poslední podkapitolou v této části bude návrat Matiasse Roose k sobě samému, čili rozuzlení celého románu a jeho smysl.

V další kapitole se budu věnovat formálním prostředkům užitým k zobrazení daného tématu. Způsob vyprávění je v tomto díle velice složitý a nepřehledný. Román sestává

z mnoha fragmentů, které čtenáři odkrývají kromě přítomnosti také nejdůležitější období a události v minulém životě hlavní postavy. Vyprávění se proměňuje v čase poměrně dynamicky, avšak má důkladně promyšlenou strukturu. Příběh Matiasa Roose lze tedy sledovat na několika rovinách. První z nich je děj, který se odehrává v čase vyprávění. Ten popíši na začátku své práce v podkapitole 2.1 jako základ pro další analýzu románu. Druhá rovina zahrnuje minulost protagonisty, respektive jeho celý dosavadní život (v chronologické posloupnosti). Minulost je líčena pouze prostřednictvím vyprávění a vzpomínek Matiasa Roose, proto jsou vybrané události a fakta zmiňovány s určitým záměrem, popřípadě mohou být vypravěčem přetvořeny. Jejich posloupnost nastíním v podkapitole 2.1, podrobněji se jimi budu zabývat v několika dalších podkapitolách. Třetí rovinou je smyšlený svět, který se prolíná s vyprávěním o minulosti. To bude předmětem podkapitoly 3.2. V předcházejícím úseku, tj. 3.1, prozkoumám, jak autor pracuje s chronologií, jak se v jednotlivých fragmentech vyprávění čas mění a jak zvolená technika přispívá ke specifickému ztvárnění problematiky identity.

Pro lepší přehlednost a názornost jsem se pokusila použít schémata týkající se jednak kompozice a jednak perspektivy vyprávění. V případě způsobu vyprávění se schéma vztahuje pouze k první části a začátku druhé části románu – později se nabízí několik možných interpretací, proto by jasně dané schéma bylo spíše matoucí, možnosti tedy jen popíši slovně. Terminologii a typologii vypravěčských situací jsem čerpala z *Teorie vyprávění* Franze K. Stanzela. Ačkoliv v Borgenově díle vedle sebe většinou vystupují dvě *já* – jedno zpravidla jako vypravěč – zdá se poněkud problematické používání pojmů *vyprávějíciho* a *prožívajícího já*, protože role jednotlivých *já* se často mění či překrývají. Přesto jsem se tyto termíny rozhodla uvádět tam, kde je jejich „vyprávějíci“ či „prožívající“ role zcela zřejmá a kde tedy pomohou situaci osvětlit.

V podkapitole 3.2 se zaměřím na stylizaci vyprávění, pojetí rolí či vědomé vytváření karikatury, a to jak ve „vnějším“ příběhu, tak především ve druhé části knihy, jejíž pomyslný autor je postava Matiasa Roose. V podkapitole 3.3 pojednám o některých motivech, nesoucích symbolický význam. V románu můžeme narazit na mnohem více symbolů, než uvádím, zde vyberu jen ty nejdůležitější, kterým jsem dříve v textu nevěnovala dostatečný prostor.

V poslední kapitole se pokusím prozkoumat, co bylo Johanu Borgenovi pro toto dílo inspirací. Na základě zvolené látky lze *Jeg* řadit do literárního existencialismu. Pokusím se o porovnání románu s *Procesem* Franze Kafky, u něhož lze tento vliv hledat.

Ve svém textu uvádím mnohé aspekty analýzy textu jako fakt. Jsem si vědoma toho, že řadu z nich by bylo možné vidět jinak, protože v textu nejsou explicitně vysvětleny. Dílo je však celé samo o sobě tak složité a nejasné, že kdybych vše zpochybnila, byl by text této práce příliš nepřehledný. Proto je třeba ho chápat pouze jako mou interpretaci.

Je zde také na místě upřesnit, jak jsem se rozhodla používat pojem „skutečnost“. V románu má tento jev dvojí význam: jednak svět, v němž žijeme (v běžném slova smyslu), jednak, svět, který může přesahovat do jiné dimenze a jehož význam odkazuje k filosofické rovině – „skutečnost“, v níž se uskutečňuje opravdová, autentická existence, v níž se jedinec stává sebou samým. Pokud se v textu jedná o druhý význam, uvádím ho v uvozovkách.

Román *Jeg* nebyl nikdy přeložen do češtiny a všechny překlady citovaných úryvků jsou mé vlastní. Sekundární literatura, z níž jsem čerpala, většinou pochází od norských, případně dánských (S. M. Kristensen) literárních vědců. V případě biografie *Johan Borgen* je autorkou Randi Birn, jedná se tedy o anglickojazyčný originál vydaný v New Yorku. Pro rozbor Kafkova *Procesu* vycházím z díla samotného, částečně pak z interpretace Kjella Heggelunda.

2 ZOBRAZENÍ IDENTITY V ROMÁNU *JEG*

2.1 Hlavní dějová osa

Přítomný děj románu se počíná v domě v lese, odkud hlavní hrdina Matias Roos odjíždí na motorce do města. Po cestě „zřejmě“ přejede malou holčičku (sám si tím není jistý). Ačkoliv se sám ohlásí na policii, je zproštěn viny. Ve městě se ubytuje v hotelu a své znechucení nad vlastní situací a jednáním policie marně utápí v alkoholu a ženách. Náhodou se nachomýtné k projevu na obhajobu Teodora, muže, který zavraždil svého tchána. Tato příhoda stojí za pozornost zejména kvůli nesouhlasné reakci hlavního hrdiny a ilustruje jeho postoj, že vina má být potrestána. Při této příležitosti se setkává se Sonjou, mladou psycholožkou a sociální pracovnící, s níž se posléze sblíží, a jejich přátelství později přeroste v milostný vztah. V penzionu, kde je žena ubytována, se Matias Roos setkává také s bytnou, paní Skarsethovou. Dozvídá se od ní mimo jiné o jejím téměř mateřském vztahu k Sonje a naopak chladném vztahu k vlastní dceři Johanně. Poté následuje rozhovor Sonji a Matiasa, při němž ho Sonja přiměje, aby jí o „sobě“ vyprávěl. Vyličí jí tedy životní příběh muže, kterým už není, jak sám tvrdí. Když toto dlouhé vyprávění dokončí, doprovodí Sonju do penzionu, kam mezitím dorazila Johanna. Po večeři Matias najde Sonju v pokoji mrtvou. Je obviněn z vraždy a trest paradoxně přijímá, přestože jako jediný ví, že vinu nese Johanna. Ve vězení stráví čtyři roky, potom je propuštěn. Jde za paní Skarsethovou, ale zjistí, že se mezitím s dcerou usmířila a k vnučce nyní chová vřelý vztah. Proto se nezpozorován rozhodne odejít a víc mezi ně nezasahovat. Román končí opět v domě v lese, ve výchozím bodě.

V rámci rozhovoru se Sonjou se ve svém vyprávění zaměřuje na rozhodující události ve svém životě.¹ Kjell Heggelund dělí tento příběh v příběhu na pět částí.² Z hlediska časové posloupnosti je první *anglické křeslo*. Tehdy došlo k zásadnímu obratu v tom, jak čtrnáctiletý Matias vnímal sám sebe. O několik let později se setkává s generálem, označovaným jako starý Buster. Další epizodou je období vzestupu a vědecká kariéra ve službách *Velkých mužů*, následovaná trpkou porážkou. Čtvrtá část odráží jeho pobyt ve vězení, které v románu nazývá *velkým domem*. O posledním období mluví jako o *bezstarostném létu* a spojuje ho s *ničiteli*, mezi které patří Peter Gustov, Wenche, starý Buster či Bernard. Tuto epizodu zakončuje atentát na generála a útěk Matiasa Roose. Je sporné, zda do tohoto výčtu událostí zahrnovat také pokus o překročení *hranice* a pobyt v Nobiskro. Ty mají spíše symbolický charakter.

¹ Heggelund, 1966, s. 76.

² Tamtéž, s. 78.

2.2 Rozpolcení hlavní postavy

2.2.1 Počátek rozpadu identity

Pro celý román je výchozím bodem rozpolcení identity hlavní postavy. Toto rozpolcení má několik fází. Jeho vývoj v čase je tedy poměrně složitý a právě tak jeho počátek je nejednoznačný. Jedna fáze rozdělení osobnosti Matiasse Roose na *jednající* a *pozorující já*³ se objevuje na samém začátku příběhu. Hned na první straně románu lze pozorovat proměnu v tom, jak sebe hlavní postava označuje. Nejdříve o sobě mluví v první osobě, ačkoliv fyzicky se považuje za osoby dvě: „Vidím se odtamtud, kde stojím na kraji lesa.“⁴ Zatímco o tři odstavce dále sám sebe postupně začíná označovat „on“. Jedno *já* se nachází na kraji lesa, druhé stojí na verandě domu. Zde se ještě střídá pohled mezi oběma: „A znovu se tam odtud dole ptám, jestli se nechce otočit?“⁵ Poté přichází zlom, který rozhodne o ustálení *pozorujícího* a *jednajícího já* v následujícím příběhu. Označení „já“ a roli vypravěče si ponechá pasivní postava (na verandě), jako „on“ je popisována odcházející postava (na kraji lesa). Ve chvíli, kdy se odcházející neotočí nazpět a pokračuje v cestě, konstatuje *pozorující já*, že „je ztracen“⁶. Fyzické otočení zde symbolizuje změnu rozhodnutí a možnost zachránit situaci – zabránit rozdělení identity.

K podobnému rozpolcení osobnosti Matiasse Roose došlo mnohokrát už dříve. Jak sám říká, opakovalo se vždy, když měl prožít nějakou větší událost. V rámci vyprávění tento nezadržitelný odchod svého druhého *já* vzbudí v hlavní postavě nepříjemný pocit nejistoty z toho, co přijde, a zároveň z pohledu čtenáře předznamenává vývoj románu.

Druhá, z hlediska chronologie dřívější fáze rozpadu identity, nahlížená v kontextu celého života Matiasse Roose, má svůj počátek v dětství, v souvislosti s *anglickým křeslem*. Od té doby se jeho osoba sama sobě vzdaluje a přibližuje, ale už nikdy nedosáhne úplné integrity.

2.2.2 Anglické křeslo

Anglické křeslo znamenalo zvrát v životě Matiasse Roose, když mu bylo čtrnáct let. Byl to starodávný kus nábytku červené barvy, zlatě zdobený, uklizený v nejtemnějším koutě zaprášené půdy. Chlapci měli zakázáno k němu chodit, protože podlaha se mohla propadnout a pohyb na půdě byl tedy nebezpečný. Fakt, že křeslo bylo opředeno tajemstvím, a zákaz k němu chodit o to více lákal dětskou pozornost. Usednout na anglické křeslo se pro chlapce

³ Beyer, 1990, s. 157.

⁴ „Jeg ser meg fra der jeg står i skogkanten.“ Borgen, 1960, s. 7.

⁵ „Og jeg spør på ny der nede fra om han vil vende seg?“ Tamtéž, s. 8.

⁶ Tamtéž, s. 8.

stalo výzvou. Nikdo neměl dost odvahy. Ke křeslu se také vázaly dva zvláštní příběhy. První byl výplodem dětské fantazie. Podle něj v něm jedna anglická královna zahynula v africké pustině. Dětský příběh je barvitě vykreslen, má patřičně dramatické vyznění a nepostrádá množství exotických a fantastických prvků. O křesle se mezi chlapci také povídá, že občas „křičí“. Skutečnou minulost křesla se čtenář dozvídá o něco později, je však neméně bizarní: zemřela v něm anglická prababička Matiasse Roose, když do ní uhořel blesk.

Čtrnáctiletý Matias se jednoho léta rozhodl, že výzvu pokoří. V jeho životě to značilo přechod od dětství k dospělosti. Podnětem byl starší chlapec Bertram, který se objevil mezi chlapci, ale ti mu svými schopnostmi nestačili. Bertram už částečně patřil mezi dospělé a marná snaha vyrovnat se mu byla pro chlapce pokořením a zklamáním: „S Bertramem přišel stín tohoto světa [dospělých] a učinil ten náš chudým.“⁷ Aby malý Matias před Bertramem uhájil čest svých kamarádů, ze vzdoru se rozhodl usednout do křesla. Už v této chvíli lze pozorovat jakýsi posun v jeho identitě: „Stává se, že lidé vidí v člověku někoho jiného, než si on sám myslí, že je. Tím se člověk sám změní.“⁸

Matiasovi se v noci podaří dojít až ke křeslu a usednout na něj. Tajemné, šeré prostředí, dětská fantazie i strach mají značný vliv na jeho psychiku a on vnímá své okolí zkresleně. Celá situace v něm vyvolá hysterický záchvat a nakonec se zhroutí. Tehdy u něho dojde k proměně – „zemře“ v něm dítě a on pronikne do světa dospělých. Je to částečně prozření, částečně bezmezná zoufalství. Jeho přesvědčení, že musí zemřít, ho provází po celou dobu. Na křeslo usedá s tím, že jeho osud musí být stejný jako královnin. Ve chvíli „prozření“ se smrt posouvá na abstraktní rovinu a chlapec cítí, že umírá dětství a skutečný život: „Ted’ jsem to věděl: být dospělý znamená zemřít [...]“⁹ Popis pocitu dospělosti – smrti a spoutanosti – nápadně koresponduje s příběhem královny v Africe. Dětský a dospělý svět je tímto provázaný. Příběh vytvořený dětmi, na první pohled plný fantazie a hrůzy, může být zároveň interpretovaný jako předzvěst jejich vlastní budoucnosti. V návaznosti na tuto proměnu hlavní postavy se čtenář také dozvídá o smrti prababičky, což působí téměř jako dospělá verze příběhu o královně, tedy jako dva pohledy na totéž.

Během zmíněné proměny se Matias Roos sám sobě odcizí: „Pomalů do mě vstoupila bytost, nebyla tak cizí, jak jsem si nejprve myslel, už mě dříve navštívila – bytost, která byla naplněna pohrdáním tím, co jsem miloval [...]“¹⁰ Bytost přirovnává k dospělému a k nepříteli. Tato neuchopitelná bytost později rozděluje celý jeho život a způsobuje, že se sám na sebe

⁷ „Med Bertram kom der en skygge inn fra denne verden og gjorde vår egen fattig.“ Borgen, 1960, s. 176.

⁸ „Det hender at mennesker ser en annen i en, enn den man tror man er. Så skifter man selv.“ Tamtéž, s. 177.

⁹ „Jeg visste det da: å være voksen er å dø [...]“ Tamtéž, s. 181.

¹⁰ „Langsamt kom der et vesen inn i meg, det var ikke så fremmed som jeg trodde først, det hadde gjestet meg før – et vesen som var fullt av forakt for det jeg elsket [...]“ Borgen, 1960, s. 181.

dívá jakoby zvenčí. Nejvýrazněji se to ukazuje vždy, když je mu nějakými vnějšími principy či povinnostmi určováno, jak má jednat, „má se něco stát“¹¹, nebo sám cítí potřebu určitým způsobem jednat, ačkoliv to není rozhodnutí z jeho vlastní vůle.

2.2.3 Vůle jedince

Rozhodování a možnost volby je v románu s identitou pevně spjata. V příběhu o anglickém křesle hraje tento protiklad nutnosti a vlastní vůle důležitou roli. Chlapec Fartein reaguje na matčin údiv, co usednutím na křeslo její syn Matias míní: „Možná, že musel.“¹² Tato věta přesně vyjadřuje to, co pociťuje Matias – že nemá na vybranou. Když sedí v křesle, vidí před sebou dva vojáky. Ti představují vnější sílu, která ho střeží. Symbolizují povinnost vykonat rozkaz, podřídit se. Stejně působí fakt, že se chlapec cítí svázaný, nemůže se hýbat, chce utéct, ale nezvedne se, volá o pomoc, ale nikdo mu neodpovídá. Je to beznadějný boj se svým druhým, až neosobním *já*, které má větší moc.

Rozpor je i mezi *jednajícím já* a jakýmsi vnějším určujícím řádem. Vypravěč to zmiňuje už na začátku románu, když *jednající já* odchází: „*Pokud se rozhodne, je to potom okamžité rozhodnutí kvůli všemu, co ví; ne proto, že chce.*“¹³ V postavě *jednajícího já* se také ozývá nechuť svobodně se rozhodovat podle vlastní přirozené potřeby: „Protože tak to je: on už nechce, on nechce chtít.“¹⁴ Jeho postoj k vůli jednat je v celém románu ambivalentní. *Pozorující já* většinou reprezentuje odevzdanost a pasivitu, naopak *jednající já* má vůli, je hybnou silou změn v životě Matiasa Roose. On sám si tím však není zcela jistý. Na poznámku paní Skarsethové, že na ni působí jako pasivní člověk, reaguje: „Naopak. Ostatně ani nevím. Vykročil jsem právě z pasivity, která se zdála, že bude trvat věčně.“¹⁵

Otázkou vůle a rozhodnutí se autor zabývá i v souvislosti s *Velkými muži* a s *ničiteli*. *Velcí muži* byli jeho nadřízení, kterým kdysi dobrovolně odevzdal odpovědnost za svou práci.¹⁶ Podstata uskupení, jež si říkalo *ničitelé*, je z románu dosti nejasná. Vztahy mezi jednotlivými členy i jejich činnost vypravěč představuje útržkovitě a především velmi subjektivně, takže čtenář občas tápe, je-li v popisu ironie či nadsázka. Z textu vysvítá, že se jedná o lidi s poněkud nezávazným, až záměrně nezodpovědným přístupem k životu, kteří nacházejí zalíbení v „ničení“. Jejich činnost působí jako rezignace, odevzdanost životu a

¹¹ Tamtéž, s. 7.

¹² „Kanskje han måtte det.“ Tamtéž, s. 183.

¹³ „Hvis han bestemmer seg, så er det jo en avgjørelse i nuet for alt han vet; ikke fordi han vil.“ Tamtéž, s. 9.

¹⁴ „For det er jo det: han vil ikke lenger, han vil ikke ville.“ Tamtéž, s. 9.

¹⁵ „Tvertimot. Jeg vet forresten ikke. Jeg har nettopp brutt opp fra en passivitet som så ut til å skulle bli livsvarig.“ Tamtéž, s. 53.

¹⁶ Podrobněji viz oddíl 2.2.4.

smrti, ale zároveň jako rebelství. Jejich spolek má téměř anarchistickou povahu. Jako vše, co souvisí s *ničiteli*, i experimenty, jimž se Matias v tomto spolku věnuje, jsou jen „hrou“. Na rozdíl od ostatních ale protagonista z tohoto kruhu odchází, projeví vůli jednat a vzít na sebe odpovědnost za atentát – v přeneseném smyslu jeho rozhodnutí lze chápat jako vůle prolomit svou odevzdanost.

Vůle je v *Jeg* ponejvíce spojována s jednáním a z něj plynoucí změnou. Tato změna je něco, čeho se hlavní postava částečně bojí, částečně ji vyžaduje. Přístup Matiase Roose se postupně mění. Nejvýrazněji se projevuje ve třech formách: jedná, ale vzdává se své zodpovědnosti a vůle řídit svůj život (v minulosti), zaujímá zcela pasivní postoj (*pozorující já*), nebo aktivně a svévolně jedná (*jednající já*). Jeho pasivní postoj zřejmě vychází ze zkušenosti s *ničiteli* a zejména s *Velkými muži*, kde jednání prakticky představovalo destrukci, případně přivedlo Matiase Roose do problémů. „Opustil jsem sám sebe. Předtím jsem byl nějaký čas na útěku, ale to už je hodně dávno. Báł jsem se každého obratu, veškerého jednání. Většinou bývá zlé.“¹⁷ Jeho *jednající já* však pociťuje, že i přesto je nutné jednat a jít za svým cílem – žene ho potřeba stát se sám sebou.

Další důležitý okamžik, kdy se vůle obou *já* hlavní postavy rozcházejí, je soudní proces kvůli zavraždění Sonji. Zatímco *jednající já* chce dosáhnout svého záměru a neodpovídá na otázky soudu, čímž připouští, že pachatelem je on sám, *pozorující já* se tomuto jednání podivuje, před čtenářem odkrývá pravdu, řídí se pudem sebezáchovy a brání „jeho“¹⁸ nevinnost. I v této obhajobě je zřejmá vůle, což si opět protirečí s tvrzením, že *pozorující já* je zcela pasivní. Paradoxně vyznívá také konec osmnácté kapitoly (odsouzení za vraždu):

Rezignovali jsme – i já jsem v Domě rezignoval. Já rezignuji už dlouho.
... proti své vůli, proti své vůli, proti své vůli!¹⁹

Lze konstatovat, že vůli v románu obecně představuje hlas dítěte, vycházející ze subjektivního pohledu na svět a z přirozenosti. I později se v Matiasi Roosovi probouzí tento hlas, který ho nutí stát se sebou samým. Naproti tomu stojí moc rozhodovat, kterou představuje sféra dospělosti, zakládající své konání na chladném rozumu a objektivním pohledu na skutečnost, nebo na požadavcích přicházejících odjinud. Mezi vůlí a mocí rozhodovat se protagonista neustále zmítá.

¹⁷ „Jeg forlot meg selv. Før det hadde jeg flyktet en tid, men det er svært lenge siden. Jeg var redd for et hvert oppbrudd, alle handlinger. Det meste er av det onde.“ Borgen, 1960, s. 54.

¹⁸ Tj. *jednajícího já* – části osoby Matiase Roose označované jako „on“.

¹⁹ „Vi vedtok – også jeg i Huset vedtok. Jeg har vedtatt lenge nå./ ... mot min vilje, mot min vilje, mot min vilje!“ Borgen, 1960, s. 227. „Dům“ zde znamená vězení.

2.2.4 Matias Roos – pozorování sebe samého a reflexe vlastní minulosti

Důvodů, proč na sebe Matias Roos v určitých obdobích svého života nahlíží jako na druhou osobu, a cílů, kterých se snaží dosáhnout reflexí vlastní minulosti, je několik. Jako první důvod lze uvést nepřímou zodpovědnost za válku. Tu v životě Matiasa Roose představují *Velcí muži*. V románu se takto nazývá skupina lidí, kteří rozhodovali o válce, zastávali význačnou funkci a měli moc: *Ředitel*, *Generál* a *Finans*. Matias Roos pro tyto *Velké muže* pracoval jako vědec v oblasti chemie a v jistém smyslu byl jejich nástrojem.²⁰ Konečný důsledek jeho konání, totiž válka, nijak nekoresponduje s jeho vnitřním přesvědčením. On je pouze pasivním článkem celého stroje ovládaného mocnými. Hlavního hrdinu pronásleduje pocit, že promarnil vlastní lidskost.²¹ Zde se opět rozchází *já* projevující přirozenou vůli k autentickému životu a *já*, které skutečně jedná. (Pro přehlednost ho nenazývám *jednajícím já*, protože tím odkazují spíše na *já* v přítomném ději I. a III. části románu, v nichž je už osobnost Matiasa Roose ve svém vývoji dále a zaujímá jiný postoj.)

Matias Roos je stále na útěku. Konkrétně je útěk zmíněn v souvislosti s nezdařeným atentátem.²² Paradoxně za něj hlavní hrdina přímo nenese vinu, což také napovídá, že je třeba na jeho útěk nahlížet v širší perspektivě. Tento člověk prchá především sám před sebou,²³ před pasivním postojem k životu. Cílem je pro něj v textu mnohokrát zmíněná *hranice*, které se snaží dosáhnout. Touto *hranicí* lze rozumět jeho vyrovnání se sebou samým, znovunalezení integrity vlastního *já*. *Hranice* však nikdy nedosáhne.²⁴

Překročení *hranice* je synonymem návratu k dětství, v němž se údajně nachází „skutečný“ život. Toho se Matias Roos snaží dosáhnout více způsoby. Patří mezi ně jeho vnitřní potřeba být potrestán (viz následující podkapitola), ale také analýza vlastní minulosti, ke které ho přivede rozhovor se Sonjou.

2.3 Vina a trest

Pocit viny Matiasa Roose má kořeny jednak v přechodu od dětství k dospělosti, jednak v souvislosti s *ničiteli* a *Velkými muži*. Jak už bylo pojednáno v oddíle 2.2.2, protagonista v sobě „zabije“ dítě, když usedne na anglické křeslo. Tento zločin je možné chápat jako Borgenovo ateistické pojetí křesťanského prvotního hříchu.²⁵ Tento pocit v sobě protagonista

²⁰ Beyer, 1990, s. 157.

²¹ Tamtéž, s. 157.

²² Tamtéž, s. 157.

²³ Tamtéž, s. 157.

²⁴ Tamtéž, s. 157.

²⁵ Rottem, 1995, s. 130.

od té chvíle stále nese. Pronásleduje ho bezmocnost, že stojí mimo „skutečnost“, žije sám sobě po boku a není schopen s tím nic dělat. Protože má ale tento pocit velmi nejasný charakter, Matias Roos se pokouší dát mu lépe uchopitelný základ v něčem konkrétním.²⁶ Je pro něho důležité především to, že za konkrétní činy může být potrestán. Zpočátku věří, že vykonáním trestu se pocitu viny zbaví a, jak zmiňuje Leif Longum, podaří se mu opět nalézt svou identitu.²⁷ V reakci na Teodorův proces (viz podkapitola 2.1) Roos říká: „Myslím si, že nám dělá dobře být potrestáni.“²⁸

Protagonista tedy hledá příležitost, jak by mohl pykat, a třeba i za to, co sám neudělal. K první takové scéně dojde na začátku románu, poté co odjede na motorce do města a cestou přejede dítě. Vypravěč naznačuje už o odstavec dříve, že k nehodě dojde:

Dítě běží přes silnici. Přejede ho...
Běželo dítě přes silnici? Přejel jsem ho?
Ne, tentokrát ne. Dítě uniklo, bylo to tak tak. Ale to další?
Dítě běží přes silnici. Ted', tohle také uniklo, to nebylo to dítě.²⁹

Jak je zřejmé, situace je velmi nepřehledná a chybí jí objektivní popis. Tato nejistota provází vnímání a jednání hlavní postavy i nadále. Znovu uvidí běžet dítě přes cestu. Tentokrát včas zabrzdí, ale dítě se zastaví také. Jeden čeká na druhého. Nakonec oba vyrazí v témže okamžiku a dítě vběhne pod kola motorky. Z výše citovaného odstavce, kdy děti poprvé přebíhají cestu, vyplývá, že protagonista na neštěstí doslova čeká, jako by si ho téměř přál. Skutečnost, že v druhém případě motorku zastaví a chvíli čeká, takové přání sice popírá, ovšem absence jakýchkoliv emocí prozrazuje, že za sebe nechává rozhodovat „osud“ a přeje si spíše dostat se do takto bezvýchodné situace.

Pokračuje potom do města, kde se sám nahlásí na policii. Během výslechu už není schopen situaci si živě vybavit, vzpomíná si na to matně. Důležité je pro něj zejména to, že „ted' se svět změnil“, jak sám říká. Mluví o vlastní osobě v minulém čase: „Mé jméno bylo...“³⁰ Jeho pocity při vyšetřování jsou ambivalentní. Nejdříve se zdá, že nehody lituje a přeje si, aby se nestala. Když je pak ale shledán nevinným, nechce toto rozhodnutí přijmout a stále se dožaduje trestu. Policie ho sice propustí na svobodu, ale on se přesto necítí svobodný. Nakonec se ukáže, že žádná nehoda se ve skutečnosti nestala, vše si vytvořil jen

²⁶ Longum, 1968, s. 211.

²⁷ Tamtéž, s. 211.

²⁸ „Jeg tror det gjør oss godt å bli straffet.“ Borgen, 1960, s. 26.

²⁹ „Et barn løper over veien. Han kjører det ned.../ Løp et barn over veien? Kjørte jeg det ned?/ Nei, ikke denne gang. Barnet kom unna, det var så vidt. Men det neste?/ Et barn løper over veien. Nå, det kom seg unna det òg, det ble ikke det barnet.“ Tamtéž, s. 9-10.

³⁰ „Mitt navn var...“ Tamtéž, s. 11.

v myšlenkách. Když odejde *jednající já* z policejní stanice se zklamaním, jako „svobodný“ člověk, *pozorující já* k němu promlouvá: „Šel jsi a to, co se stalo, bylo jen, že jsem ti poslal své starosti, svou fantazii představující si neštěstí. Nezabil jsi.“³¹ Celá scéna vlastně znovu odkazuje na dětství Matiasse Roose. Longum v této souvislosti cituje výstižná slova Kjella Bergera: „Matias Roos ve skutečnosti zabil dítě [...] Ale už je to dávno a on si přesně nepamatuje, jak k tomu došlo. Protože tím dítětem byl on sám.“³²

Neutuchající touha Matiasse Roose být potrestán se znovu ozývá v poslední části románu, když na sebe bere vinu za vraždu Sonji, přestože ji nespáchal. Mladou psychologku najde v pokoji udušenou a v místnosti uvidí i Johannu, která uteče. Smrtí milované ženy je pohnut a zmaten, ale o dceři paní Skarsethové se nikomu nezminí. Obvinění z vraždy dobrovolně přijímá a je odsouzen na několik let do vězení.

Téma viny najdeme také v souvislosti s minulostí Matiasse Roose, konkrétně s jeho profesí chemika. Poprvé je označen jako viník v procesu, který přichází po jeho období úspěchu. V tomto případě považuje rozsudek naopak za neoprávněný, avšak zaujme rezignovaný postoj.³³ Předmětem procesu jsou válečné zločiny. On, jako vědec ve službách *Velkých mužů*, se zabýval výrobou výbušnin a nepřímo tak ovlivňoval průběh války. Protože byl v moci svých nadřízených, počítal, že odpovědnost bude připisována jim. Fakticky byl ale označen za původce a odsouzen on, chemik. Připadá si proto jako oběť.³⁴

Podobná situace se opakuje o něco později, když dojde k neplánovanému atentátu. Zde je však jeho rozhodnutí upoutat na sebe pozornost dobrovolné. Událost je spojena se skupinou *ničitelů* a experimentem s novým vynálezem. Ačkoliv Matias Roos atentát sám nespáchal, označí sebe jako pachatele tím, že se jako jediný dá na útěk. Na tomto útěku se v jeho myšlenkách znovu vynoří vidina *hranice*: „Od té chvíle: útěk. A potom zase: hranice, hranice lákají, hranice je jistota mezi činem a člověkem. Za ní se může stát všechno, snad něco nového.“³⁵

V románu můžeme podle Kjella Heggelunda rozlišit dva typy postav na *útěku* (od viny). První jsou ti, kteří „prchají uvnitř nebo od vlastního já“³⁶. Sem patří protagonista díla, především v přítomném stádiu vývoje své osobnosti (počínaje útekem od *ničitelů*). Druhou skupinu tvoří postavy, které svou existenci vzdali, jako například paní Skarsethová či Ředitel

³¹ „Du gikk, og det som skjedde var at jeg sendte min bekymring efter deg, min ulykkesskapende fantasi. Du drepte ikke.“ Borgen, 1960, s. 14.

³² Longum, 1968, s. 212.

³³ Heggelund, 1966, s. 84.

³⁴ Tamtéž, s. 83.

³⁵ „Siden: flukt. Og atter siden: grensen, grenser lokker, grensen er en sikkerhet mellom gjerningen og mannen. Bak den kan alt skje, kanskje noe nytt.“ Borgen, 1960, s. 102.

³⁶ „flykter i eller fra sitt eget jeg“ Heggelund, 1966, s. 80.

vystupující v Nobiskro. Paní Skarsethová se v dlouhém monologickém vyprávění bez okolků hlavní postavě svěří, jaký byl její vztah k jejím nejbližším. Neprojevuje lítost nad tím, že si přála smrt svého manžela a nedostatek mateřského citu učinil z její dcery Johanny zahořklou, nesnášenlivou ženu. Na místo toho chová vřelý, až mateřský vztah k Sonje. Na rozdíl od Matiasa Roose paní Skarsethová nevěří v tíhu svědomí a trest. *Velcí muži*, mezi něž patří také Ředitel, jsou chladní, slepí a od své zodpovědnosti dávají ruce pryč. „Ve skutečnosti nebyli velcí, byli to muži bez dechu, kteří dokázali žít, ale neměli z toho potěšení.“³⁷ Jejich život také postrádá bezprostřednost, jako v případě hlavní postavy, ale oni jakýkoliv boj o svou identitu vzdali. Ředitel říká: „Náš přítel Matias Roos [...] nás označil za původce zla.“³⁸ Jeho ironický, povýšený tón a jednoznačný nesouhlas s tak (z jeho pohledu) naivním obviněním však čtenáře naopak spíše vybízí k tomu, aby mu odpovědnost připisoval. Protagonista hledá původce zla i na abstraktnější rovině a nachází ho v samotném zlu. V tom tkví i vina. „Dříve tomu lidé říkali Ďábel, je to trochu zastaralé a příliš málo psychologické. Lidé Ďábla vyhnali – čirý nerozum.“³⁹ Matias Roos postrádá pojem Ďábla, ztělesnění zla, na které člověk může přenést vinu a které Matias za viníka přímo považuje.

2.4 Postava Farteina

V románu má důležité postavení postava jménem Fartein. Tento chlapec hrál svou roli v životě Matiasa Roose, pouze dokud byli oba malí, ale jeho stín můžeme pozorovat na mnoha místech vyprávění. Fartein byl, podle popisu hlavní postavy, mezi ostatními chlapci osamělý, byl jiný než jeho vrstevníci. Byl velmi blízký přírodě a ta ho věčně obklopovala. Ve vyprávění o anglickém křesle se jako jediný postaví za Matiasa a podpoří ho, i když je sám bezradný. Také ho následně obhájí před matkou, jako jediný má pro Matiasa pochopení. Fartein je velice upřímné dítě, ztělesňuje nevinnost, něžnost a bezprostřednost. Důležitý je také Farteinův osud. Chlapec se jako student utopil během jachtařských závodů. Voda byla poměrně mělká. Nějací muži ho viděli, ale nepomohli mu, protože přednější pro ně bylo vítězství. Potom vylovili chlapce mrtvého.

Vztah mezi Farteinem a Matiasem je v románu tematizován různými způsoby. Z vyprávění o anglickém křesle vyplývá Matiasova tichá vděčnost k malému Farteinovi. Vypravěč explicitně nepopisuje vzájemnou komunikaci obou dětí. To, co k chlapci Matias

³⁷ „I virkeligheten var de ikke store, de var stakkåndede menn som kunne leve godt, men ikke hadde glede av det.” Tamtéz, s. 81.

³⁸ „Vår venn Matias Roos [...] registrerte oss som igangsettere av det onde.” Borgen, 1960, s. 187.

³⁹ „Før kalte man det Djævelen, det er litt gammeldags og alt for lite psykologisk. Man utdrev Djævelen – den rene uforstand.” Tamtéz, s. 136.

pociťuje, je vyjádřeno spíše nepřímě. Později, když už Fartein nežije, na něho Matias ve své úzkosti vzpomíná, mluví k němu a volá ho zpět. Tato pomyslná komunikace s mrtvým je zobrazena také prostřednictvím Olivera, vystupujícího ve vyprávění o Nobiskro. Oliver je Farteinovo alter ego: „Farteine, Olivere – ty, milé dítě s mnoha jmény [...]“⁴⁰ Částečně se s ním ztotožňuje i sám Matias. Oliver tak obě postavy ještě výrazněji spojuje. Fartein je Matiasovi velice blízký. Hlavní hrdina ho označuje za své dvojče z jiné matky. Podivné okolnosti jeho smrti, respektive takové, jak je Matias vykresluje, mají v příběhu svůj význam. Především fakt, že ho nikdo nezachránil včas, zdůrazňuje jeho pozici mezi ostatními lidmi. „Patřil [...] k těm, kteří jsou zabiti soutěžením – druhých.“⁴¹ Tehdy byl odmítnut a zemřel, stejně jako Matias, když zabil dítě v sobě. Postava Olivera se drží stejně jako Fartein v ústraní, obklopuje ho cosi záhadného, částečně žije jakoby ve svém vlastním světě, ale zároveň je podřízen rozkazům ostatních lidí, zejména *Velkých mužů*. V tomto směru se opět prolíná s osobou Matiasem.

Pro hlavního hrdinu Fartein představuje také nekonečné dobro a především obecně říší dětství, kterou Matias Roos hledá. V tomto smyslu Matias zpochybňuje Farteinovu smrt a stále cítí jeho přítomnost: „Čas od času ho slyším volat.“⁴² Tato metafyzická část Farteinovy osobnosti však není zcela totožná se skutečným Farteinem.

Oliver! – Ne, ne ten Fartein, který chtěl [Matiasem] utěšit na skále u moře. [...] Ten Fartein, který z něj chtěl sejmut bříž [...] poznal by anglické křeslo a podělil by se s ním o jeho nebezpečí, o nebezpečí cesty do všech říší přání [...] Ale Fartein odešel, utopil se. [...] Viděli ho metr pod vodou s otevřenýma očima. [...] Ale nikdo tehdy neměl čas ho vytáhnout, jeho křik se naplnil vodou. Lež nebo pravda, že se utopil: byl mrtvý ve své podstatě. Ale možná žije lidská dobrá vůle – žije pod vodou ...“⁴³

2.5 Zobrazení přírody

Pro hlavní postavu hraje významnou roli příroda. Ze situací, v jakých je popisována, a ze způsobu jejího líčení vyplývá, že pro Matiasem Roose představuje harmonii, kterou hledá. Spojuje ji hlavně s dětstvím, celistvostí existence, volností a bezprostředností. Podobně jako

⁴⁰ „Fartein, Oliver – du kjære barn med mange navn [...]“ Borgen, 1960, s. 199.

⁴¹ „Han var av dem som blir drept av konkurranse – andres.“ Tamtéž, s. 184.

⁴² „Av og til kan jeg høre ham rope.“ Tamtéž, s. 203.

⁴³ „Oliver! – Nei, ikke den Fartein som hadde villet trøste [Matias] på svaberg. [...] Den Fartein som ville ta byrdene fra ham [...] han ville kjent den engelske stolen og delt dens farer med ham, faren ved å reise til alle ønskets riker [...] Men Fartein hadde gått, han hadde druknet. [...] Han var blitt sett på én meters vann med åpne øyne. [...] Men ingen hadde tid til å hente ham da, hans skrik ble fullt av vann. Løgn eller sant at han var druknet: han var død i sin form./ Men kanskje lever et menneskes gode vilje – lever under vann ...“ Borgen, 1960, s. 197-198.

v jiných dílech Johana Borgena je příroda zobrazena jako něco „neúnavně se měnícího, co odráží vlastní situaci člověka.“⁴⁴ Příroda stojí většinou na pozadí vyprávění jako element, který dá svou symboličností dané části příběhu výraz. V románu je zdůrazněna na několika konkrétních místech a její až lyrický popis je svázán s úvahami o vlastní identitě.

Příroda se objevuje hned na začátku – dům, odkud *jednající já* odchází, je situován v lese u jezírka, z poloviny obklopen břízami. Podle vypravěče přímo vybízí „k línému rozjímání, aniž by z toho pro kohokoli plynuly následky.“⁴⁵ Je to tedy klidné místo, kde dochází ke splynutí osobnosti v jeden celek. Do lůna přírody se protagonista posléze opět vrací.

Uprostřed románu se příroda objevuje povětšinou v souvislosti se vzpomínkami na anglické křeslo a s postavou Farteina, případně Olivera. Z vyprávění o křesle vyplývá, že dokud byl Matias malý, scházeli se s ostatními chlapci pod vrby, aby tam spřádali své plány, které zřejmě často zahrnovaly něco zakázaného či odvážného. Trochu spikleneckou a záhadnou tvář potom v jejich očích dostaly i stromy. Tehdy vrby sdílely tajemství dětí, ale mnoho už se změnilo:

Toto je svět, kde jsou věci navýsost jasné, ale ztratily svou přátelskost. Ani takové vrby si asi spolu nešeptají za podzimního večera, když se pod nimi semknou v těsném kruhu čtyři chlapci. Tenkrát si nešeptaly. Měly na srdci všechno, nikdy to nepověděly, byly jako my, byly to spolčenci. A my jsme znali jejich tajemství, ale nevyzradili jsme je.⁴⁶

V dospělosti už Matias Roos vnímá své okolí realističtěji a příroda pro něj do značné míry ztratila někdejší kouzlo. Postrádá fantazii dítěte, jež stromy personifikovala, dávala jim duši⁴⁷. Fartein byl přímo součástí přírody. Dokázal pískat tak, že k němu přilétali ptáci a vždy byl poněkud odloučen od společnosti ostatních dětí, ale v jeho případě to nebylo existenciální osamění.

⁴⁴ „hvileløst foranderlige, som spiller av menneskets egen situasjon.“ Longum, 1968, s. 220.

⁴⁵ „til den dovne eftertanke uten følger for noen.“ Borgen, 1960, s. 7.

⁴⁶ „Dette er en verden hvor tingene er dagklare, men de har mistet sin vennlighet. Selv slike piletrær hvisker kanskje ikke sammen i høstkvelden, når fire gutter klumper seg tett under dem. Den gang hvisket de. De hadde alt å si, de fikk det aldri sagt, de var som vi, de var forbundsfeller. Og vi kjente deres hemmeligheter, men sa dem ikke bort.“ Tamtéz, s. 173.

⁴⁷ Zde by bylo na místě použít výstižný norský ekvivalent pro personifikaci – *besjeling* (doslova „oduševnělost“ či „oduševnění“).

2.6 Skutečnost a bezčasí

Zkušenost s anglickým křeslem vzala Matiasi Roosovi pocit sounáležitosti s jinými lidmi a přírodou a uvedla ho do zcela nového světa – bez času, bez prostoru, bez hranic.⁴⁸ Představa bezrozměrnosti a splynutí s veškerenstvím se tu noc zdála částečně něčím lákavým, omračujícím, dechberoucím, něčím, co do té doby nezakusil. Ilustruje to především vrcholná část vyprávění o anglickém křesle, „bolestný antiklimax“ než se chlapec zhroutil pod psychickým vypětím:

Proč by měly být stromy jenom stromy a ne já? A neměl bych se nikdy dozvědět, jaké je být jezerem za noci a za dne [...] A přát si! Přát si zánik všech věcí, ten, který pojímají ve svém bytí! Být silami, které vládly a explodovaly. Původce a ničitel. Bůh! Bůh! Ať jsem vším! Ať se stanu Bohem!⁴⁹

Zároveň v něm tento pocit vyvolává i hrůzu. Negativní pohled na tuto zkušenost poté prostupuje celým jeho životem. Ztrácí pocit jistoty a bezpečí, který jako dítě měl. Místo toho přichází osamění.⁵⁰ Je to zcela odlišná forma samoty než u Farteina. Zde se jedná o vykořeněnost. V ohromující prázdnotě své existence se najednou nemá čeho zachytit, jako by byl vhozen do širého moře, bez hranic a bez cíle. Je vytržen ze skutečnosti. Bytost ztělesňující dospělost, jejíž přítomnost v sobě spatřil, popisuje v příběhu o anglickém křesle jako „[nepřítele], pro něhož minuta byla jako to, co předcházelo, a nedala se rozlišit od toho, co následovalo, bytost bez opravdového života, ale mající v sobě nekonečnost.“⁵¹ Od té chvíle ho provází neklid. V takovém stavu, v jakém se ocitl, se Matias Roos podle Kristensena dostává pod různé vlivy a osobní identita může zmizet v chaosu impulzů, pokud se v něm nedokáže zorientovat.⁵² Je vším a ničím zároveň. Ve vyprávění o hostinci (jehož součástí je bar Nobiskro) protagonista leží v posteli a snaží se usnout. Místo spánku jeho mysl zaměstnává proud asociací, vzpomínek a všelijakých starostí. Přirovnává je k rostoucím a rozkvétajícím větvím stromu, ale pocit, který mu představy dávají, zdaleka není tak idylický jako obraz rozkvětu. Naopak to v něm vyvolává úzkost. Nemůže se myšlenek zbavit. V této bezrozměrnosti a zmatku ztrácí své *já*. Na rozdíl od sounáležitosti s přírodou z dob dětství jsou mu nyní tyto stromy cizí.

⁴⁸ Kristensen, 1970, s. 13.

⁴⁹ „Hvorfor skulle bare trærne være trær, og ikke jeg? Og skulle jeg aldri få vite hva det var å være vann ved natt og ved dag [...] Og ønske! Ønske alle tings undergang, den de bar i sitt vesen! Være kreftene som styrte og sprengtes. Igangsetter og ødelegger. Gud! Gud! La meg være alt! La meg bli Gud!“ Borgen, 1960, s. 183.

⁵⁰ Kristensen, 1970, s. 13.

⁵¹ „fienden, for hvem et minutt var likt det foregående og ikke til å skjelne fra det kommende, et vesen uten virkelig liv, men med en grenseløshet i seg.“ in: Borgen, 1960, s. 181.

⁵² Kristensen, 1970, s. 13.

Já Matias Roos jsem kmen a pouze kmen a nehlásím se k jedinému lístku, a odkud se berou, se mě netýká a všechny listy jsou mi veškerým svým pohybem a růstem lhostejné: myšlenky, plány, starosti a úvahy. Neboť já ani nejsem sebou, ale jedním, smyšlenou osobou, jsem nic, co tady sotva leží, jen je, a i to stěží.⁵³

Bezmezná volnost, ve které se hlavní hrdina ztrácí, má dvě rozdílná východiska. Jedno představuje přizpůsobení, přijetí určité role, zatímco druhé změnu a útěk, pohyb pryč.⁵⁴ První východisko odkazuje na otázku přenechání zodpovědnosti jiným, tedy fakt, že hlavní hrdina zaprodal své technické schopnosti *Velkým mužům a ničitelům*. Druhé východisko se odráží v motivu hledání cesty. *Útěk* však znamená úplné odloučení od reality, protože člověk se tak uvězní v bludném kruhu změn, jež neustále vyžadují další změny.⁵⁵ Jak poukazuje S. M. Kristensen, není náhodou, že Matias Roos je vynálezcem. Ve svém oboru se zabývá vytvářením něčeho, co vede k novým změnám. V rukou nadřazených se však jeho činnost, ve své podstatě tvořivá, obrací v činnost destruktivní.⁵⁶ Čímž se druhé východisko navrácí k prvnímu. V celém konání Matiasa Roose lze pozorovat, že se vlastně vyplnilo jeho přání: stát se vším, být tvořivou i ničivou silou současně. Protože základem je však bezmezná prázdnota, které se právě hlavní hrdina nejvíce děsí, je nutné na toto „splněné přání“ pohlížet s notnou dávkou ironie.

Na rezignaci a pasivitu, v níž setrvává *pozorující já* v lesním domě, lze pohlížet jako na třetí východisko. Avšak tato pasivita představuje i přizpůsobení, smíření se situací. Tyto poměry se protagonistovi, či spíše jeho *pozorujícímu já* nechce měnit. Zároveň ale odloučení od lidí, přiblížení přírodě, přemýšlení o vlastní existenci a snaha dosáhnout celistvosti své identity mohou být interpretovány jako součást *útěku*.

Motiv cesty se v románu s postupem času mění. Nemá jednoznačný směr ani formu. Důvodem je, že Matias Roos sám tápe, neví, kudy se vydat. V určitých stádiích jeho symbolického *útěku* mají tyto cesty cíl – již zmíněnou *hranici*. Tu si musí člověk vytyčit, aby měl útěk z „neskutečnosti“ smysl. Neboť však *hranice* je samotným předmětem bezbřehé touhy, nelze ji překročit.⁵⁷ Tím se hlavní postava dostává k poznání, že cesty vedou jen „od“, nikoli „k“. Je to neustálý pohyb vpřed, nekonečná snaha a paradoxně i ta vyžaduje určité

⁵³ „Jeg Matias Roos er stammen og bare stammen og vedkjenner meg ikke et blad og hvor de kommer fra er meg uvedkommende og alle blad er meg uvedkommende i all sin ferd og vekst: miner, planer, bekymringer og eftertanke. For jeg er ikke engang meg, men én, en tenkt person, et ikkeno, som knapt nok ligger her, bare er, og knapt nok det.“ Borgen, 1960, s. 89-90.

⁵⁴ Kristensen, 1970, s. 13.

⁵⁵ Heggelund, 1966, s. 80.

⁵⁶ Kristensen, 1970, s. 13-14.

⁵⁷ Heggelund, 1966, s. 82.

přizpůsobení a smíření (jaké zastává *pozorující já* v lese). Proti sobě neustále stojí na jedné straně tato realita marné snahy, již si protagonista uvědomuje, a na druhé straně víra, touha, které se nechce vzdát. Nadřazenost jednotlivých pohledů se mění. Občas odkudsi zvenčí zablýskne světlo, protínající husté mlhy okolo něj a tvořící most k *hranici*, jak obrazně líčí v jedné pasáži. Paprsek světla je možné interpretovat jako naději, že ze své bezradnosti najde cestu k místu, kde je „skutečný“ život. Cest je mnoho a není snadné určit, které z nich jsou ty správné. Existují-li vůbec nějaké správné cesty.

Všechny ty tisíce cest, které se staly jeho, protože on po nich šel!

Šeptaly si spolu? Nechtěly ho pustit dál...

Věděl to – že všechny cesty byly jen cesty ven. Ty skutečné cesty – možná je znali *oni*, ti zodpovědní muži, které potkal, ti muži tváříci se, že vědí, ti, kteří řekli: „Matias Roos nikdy nedospěje.“⁵⁸

Opět se zde vrací motiv „spolčenců“ z příběhu o anglickém křesle. Tentokrát ale Matias Roos není jedním z nich – cesty stojí proti němu, samotné cesty mu brání dosáhnout *hranice*, protože to nejsou ty pravé cesty. Citovaný odstavec zahrnuje dva různé postoje ke skutečnosti: jednak *Velkých mužů*, jednak Matiasa Roose. Je v něm ironicky vyjádřen silný rozpor názorů. Každý považuje představy toho druhého za naivní. *Velcí muži* se vysmívají víře Matiasa Roose v dosažení *hranice*, že je dětinská. On naopak vyjadřuje opovržení názory těch, kteří předstírají, že jsou vševědoucí, zatímco se svého života vzdali. Možná právě to se jeví jako ty správné cesty nezměrným chaosem světa, po nichž on ale odmítá jít. Absurdní je zde také zobrazení vztahu Matiasa Roose k dospělosti. Právě ta je důvodem jeho bloudění v bezčase. Pohled *Velkých mužů*, podle nichž vlastně nikdy nedospěl, ho staví na jakýsi mezistupeň mezi dětstvím a dospělostí. Jeho druhé *já*, část jeho vlastní osobnosti, si je vědomo toho, jak skutečný život v dětství vypadal, vytrvale touží po *hranici*, ztotožňuje se s Farteinem – snad díky tomu se dětství přece jen alespoň částečně přibližuje.

2.7 Role umění

Jako jeden z prostředků nalezení *hranice* funguje v románu umění. Matias Roos se dívá na celý svůj život očima umělce. Příběh o své minulosti, který svěruje Sonje, není pouhým sledem náhodných vzpomínek, nýbrž pečlivě vystavěným vyprávěním zcela konkrétní formy. Příběh rozděluje na fragmenty podle nejdůležitějších událostí svého života a

⁵⁸ „Alle de tusen veiene som var blitt hans, fordi han gikk på dem!/ Hvisket de sammen? De ville ikke slippe ham frem.../ Han visste det – at alle veiene bare hadde vært utveier. De virkelige veier – kanskje *de* kjente dem, de ansvarlige menn han hadde møtt, disse menn med miner av å vite, de som hadde sagt: «Matias Roos blir aldri voksen.»” Borgen, 1960, s. 196.

současně je tím skládá vedle sebe a hledá v nich souvislosti. Prostředí ve vyprávění je stylizované, nabitě symbolikou a příběh je z části fiktivní.⁵⁹ Umělecká podoba, do níž Matias Roos svou minulost přetváří, mu umožňuje nahlížet na vše z jiné perspektivy, pomáhá mu nalézt počátek své existenciální úzkosti a analyzovat problém vlastní identity. Díky vzpomínkám na anglické křeslo také znovu naváže kontakt se svým nevinným dětským já.⁶⁰ Tento pohled zpět mu alespoň dočasně ukazuje cestu, kudy má jít. V příběhu si Matias Roos vybavuje rozhovor s Peterem Gustovem:

„Ty tedy soudíš, že existence by se měla vyjevovat uspořádaně, jako nějaká malba, báseň – komponovaná?“

Ano, tak soudil. Chemik a umělec Matias Roos soudil, že fenomény by se měly vyjevovat v uspořádaném stavu. Soudil, že všechno v sobě nese potenciální vzor.

„Jako nějaká konstrukce, konsekventní řada chemických vazeb, umělecké dílo – ?“

„Ano, jako umělecké dílo.“

To si tehdy myslel. Hrozil se chaosu [...]⁶¹

Tento umělecký řád je tedy cestou skrze chaos nekonečného světa (popsaného v minulé podkapitole). Pomocí umění Matias Roos dovede najít pevný bod, odkud vše sleduje.⁶² Aby pronikl do reality, cítí potřebu psát, zobrazit ji, dát jí formu.

Kdyby byl nucen vše si napsat, býval by mohl vše vědět. [...] Někdo to nazýval kráslením skutečnosti. Pro Matiasa Roose to bylo vyvolávání skutečnosti všeho toho náhodného, co se zrodilo v něm a kolem něho.

„Zbytek se může procedit.“⁶³

Jinými slovy, musel si zvolit, co je pro něho důležité, dát tomu řád, uvést to do souvislostí a získat tak přehled nad svou vlastní existencí.

Na pozadí celého románu se táhne ještě jedna linie uměleckého vyjádření. Tou je hudba. Zásadní roli má Fartein, který dokázal pískat stejně melodicky jako ptáci. V tomto ohledu je umění jakousi organickou silou a má v životě Matiasa Roose stejný význam jako

⁵⁹ O stylizaci bude dále pojednáno v podkapitole 3.2.

⁶⁰ Birn, 1974, s. 91.

⁶¹ „Du mener altså at tilværelsen skal fremtre ordnet, som en slags maleri, et dikteverk - komponert?«/ Ja, han mente det. Kjemikeren og kunstneren Matias Roos mente at fenomenene skulle fremtre i ordnet stand. Han mente at alt innebar en mulighet for mønster./ «Som en slags konstruksjon, en følgeriktig rekke av kjemiske forbindelser, et kunstverk –?«/ «Ja, som et kunstverk.»/ Han hadde ment det den gang. Hans redsel var kaos [...]" Borgen, 1960, s. 93.

⁶² Longum, 1968, s. 209.

⁶³ „Om det var blitt krevd at han skulle skrive alt ned, så hadde han kunnet vite alt. [...] Noen kalte det å pynte på virkeligheten. For Matias Roos var det å mane frem virkeligheten av alt det tilfældige som ble til inne i ham og omkring ham./ «Resten kan siles fra.»" Borgen, 1960, s. 86.

příroda nebo dětství. Postava Farteina se později v prostředí Nobiskro promítá do postavy Olivera, hrajícího na flétnu. Randi Birn tohoto chlapce přirovnává k Panovi⁶⁴, řeckému bohu spojovanému s divokou přírodou a hrou na flétnu. Fartein a Oliver jsou provázáni s Matiasem Roosem také pomocí symbolu flétny.

“Ten Fartein – utopil se?”

“To nevím. Při nejlepší vůli, to nevím –! Nikdy jsem ti neřekl, že hraji na flétnu?”⁶⁵

Třebaže nelze s určitostí říct, jestli hlavní hrdina na flétnu opravdu hraje, nebo to myslí jen obrazně, vyjadřuje tím, že v něm zůstalo něco z dětství, umění, které ovládal Fartein – Fartein v něm přežil.

2.8 Návrat Matiasa Roose

Téměř celá třetí část románu, tedy děj od chvíle, kdy končí vyprávění o minulosti, mapuje postupný návrat hlavního hrdiny k sobě samému. Tento proces můžeme rozdělit na čtyři stupně podle událostí, které pro něj znamenaly největší posun: vliv vlastního vyprávění o minulosti, smrt Sonji a odsouzení, smíření paní Skarsethové s vnučkou a návrat do domu v lese. V jednotlivých bodech se opět přibližuje ke stavu předtím, než se rozdělila jeho identita a v jeho nitru se zrodil trvající neklid. Jak už bylo řečeno dříve, ideální stav nalézá v dětství, které sám nazývá „ztracenou zemí“. Nejde mu ale o dětství jako takové, nýbrž o způsob vnímání světa, jeho prožívání a vztah k sobě samému – „krátké okamžiky závrtného štěstí a bolesti, když bývaly součástí celku.“⁶⁶ Rozhodující je pro Matiasa Roose setkání se Sonjou. Do té doby sice o svém problému ví, ale nedokáže se od něj osvobodit, jen tápe. Pobídnutí ženy, aby jí o sobě vyprávěl, mu pomůže vše analyzovat a najít souvislosti mezi jednotlivými životními etapami. Má touhu najít prvopočáteční stav, kdy byl ještě sám sebou.⁶⁷ To se mu podaří právě díky Sonje. Poté, co je zavražděna, se Matiasova osobnost znovu uzavírá okolnímu světu. Nikomu se nepokouší svou situaci vysvětlit, při soudním líčení sleduje jen svůj záměr být odsouzen bez ohledu na to, jak se na něj dívají ostatní, odchází do vězení, kde je zcela odloučen od společnosti a do samoty se odebírá i po propuštění. Vyprávění mu tedy ukázalo směr, kde leží *hranice*, pomyslný cíl jeho cesty – tím je autentický život dětství.

⁶⁴ Birn, 1974, s. 91.

⁶⁵ „«Denne Fartein – druknet han?»/ «Jeg vet ikke. Med min beste vilje vet jeg ikke –! Jeg har aldri fortalt deg at jeg spiller fløyte?»“ Borgen, 1960, s. 203.

⁶⁶ „de korte øyeblikk av svimlende lykke og smerte, da de var en del av en helhet.” Longum, 1968, s. 212.

⁶⁷ Heggelund, 1966, s. 82.

Odsouzení za vraždu psycholožky mu dalo příležitost odpykat si svůj trest a zbavit se snad alespoň na nějaký čas pocitu viny. Ale zbavil se své viny opravdu? Když prochází ulicí, kde se – v jeho představách – odehrálo neštěstí, při němž zabil dítě, už tam není nic, co by mu nehodu připomínalo. Přesto nemá pocit uspokojení a volnosti. „Neprosil jsem o svobodu[,]“⁶⁸ uvědomuje si s hořkostí. Jakkoli dlouhý pobyt ve vězení by se zdál příliš krátký. Když zvedne ruce, vidí na zápěstích proužky jakoby od pout a vzpomene si na anglické křeslo. To, co ho poznamenalo ve čtrnácti letech, považuje za stigma, kterého se nezbaví. „Člověk *může* pykat, ale neosvobodí se od toho, nestane se znovu dítětem. Člověk *může* jenom jít. To je jediné, co člověk *může* dělat. Ale nemůže nikam dojít. Není žádná hranice.“⁶⁹ Matias Roos cítí potřebu jít, pokračovat v cestě. Symbolizuje to například rozhodnutí posadit se na schody před kavárnu a najíst se venku – nechce „dovnitř“, chce jen „jít“.

Na konci románu se *pozorující* a *jednající já* spojí zase v jedné osobě. *Jednající já* se po čtyřech letech vrací do domu v lese. Ale nemá odvahu vzhlednout, jde se skloněnou šíjí a jeho krok je těžký. *Pozorující já* ho sleduje s údivem, vyjadřuje napětí a zároveň nadšení z opětovného shledání, což se v takovém případě jeví jako zdánlivě zcela přirozená reakce. Rozpor chování obou *já* působí ironicky a zdůrazňuje zklamání a vyčerpání z toho, co Matias Roos za poslední čtyři roky prožil.

Dochází ke znovusjednocení rozdělené osobnosti hlavní postavy. Jedná se o spojení toho, čím se Matias Roos stal. Jednotlivé části jeho osobnosti prošly určitým vývojem.⁷⁰ Není to nijak mechanické spojení, ale spíše ideové splynutí v jeden celek: „Jsme jedním ještě předtím, než se setkáme. On je mnou.“⁷¹ Tento stav je nicméně jen dočasný. Matias Roos ví, že rozpad jeho identity se může opakovat. Konečný stav se příliš neliší od počátečního. Už tehdy říká, že se od něho druhé *já* oddělí vždy, když se má něco stát – prožijí to „spolu“, bok po boku, a jedna strana může dění objasnit. Už se to stalo v minulosti.

Konečným stavem je tedy smíření se skutečností, že *hranice* nelze dosáhnout. Pochopil její podstatu, dospěl k poznání, že mu nezbývá než pokračovat a to mu dočasně přineslo pocit naplnění. Poznání této bezvýchodnosti vidí jako pozitivum v celém tak tragickém kontextu. V románu to ilustruje srovnáním s krajinou při návratu domů: „Musí se

⁶⁸ „Jeg har ikke bedt om noen frihet.” Borgen, 1960, s. 234.

⁶⁹ „Man *kan* sone, men man blir ikke fri av det, man blir ikke barn igjen. Man kan bare gå. Det er det eneste man kan. Men man kan ikke komme noe sted. Der er ingen grense.” Tamtéž, s. 234.

⁷⁰ Heggelund, 1966, s. 97.

⁷¹ „Vi er ett før vi møtes. Han er meg.” Borgen, 1960, s. 241.

jenom jít. Ale není to „jenom“, protože tmou probleskuje vnitřní světlo. A nahoře na kopcích, kde je opravdu světlo, slunce černá, všechno černá.“⁷²

⁷² „Det er bare å gå. Men det er ikke 'bare', for det svimler av indre lys i mørket. Og oppe på kollene, der det virkelig er lyst, blir solen sort, alt blir sort.” Borgen, 1960, s. 239.

3 PROSTŘEDKY ZOBRAZENÍ IDENTITY

3.1 Způsob vyprávění

3.1.1 Kompozice

Pro problematiku identity v románu *Jeg* má zásadní roli výstavba textu. Kniha je rozdělena do tří částí. První a třetí sledují přítomnost Matiasa Roose, prostřední je vzhledem do minulosti. Pro celý román je charakteristická cyklická kompozice. Randi Birn poukazuje na zrcadlovou výstavbu textu v následujících bodech:

Dům v lese

Rozdělení na „já“ a „on“

Zastavení na farmě (motocykl)

Nehoda – mrtvé dítě; Matias shledán nevinný

Setkání se Sonjou

Rozhovor s paní Skarsethovou; mluví o Johanně

Rozhovor se Sonjou v jídelně

Matias vypráví svůj příběh (II. část)

Rozhovor se Sonjou v jídelně

Rozhovor s paní Skarsethovou; Johanna přijíždí

Sonja zavražděna; Matias odsouzen

Usmíření dítěte a babičky (paní Skarsethové)

Farma

Splynutí „já“ a „on“

Dům v lese⁷³

První a třetí část jsou i v jiných ohledech koncipovány velmi podobně. Mají relativně jasnou strukturu. Příběh se odvíjí převážně chronologicky. Snad jedinou výjimkou je retrospektivní popis situace, kdy Matias Roos našel Sonju mrtvou. Tato scéna je prostřednictvím protagonistových myšlenek vyličeána až v návaznosti na proces, v němž je za vraždu odsouzen. Plynulost přítomného děje jinak narušují jen dějové skoky. Vypravěč vynechává například pobyt ve vězení, kde se hlavní postava očividně nevyvíjí nijak rozhodujícím způsobem. Také se mění dynamika vyprávění. Rychlý spád mají úseky, kde

⁷³ Birn, 1974, s. 88.

vypravěč popisuje nějakou důležitou událost, zvláště je-li spojena s psychickým vypětím, jako například nehoda během jízdy na motorce. Jiné úseky jsou tvořené dialogy několika postav, čímž děj zůstává rychlý, ale odehrává se v poměrně krátkém časovém rozmezí a mnohdy se děj téměř zastaví, především v úvahách Matiasa Roose o vlastní identitě.

Druhou část lze chápat jako samostatné umělecké dílo uvnitř románu, a to z několika důvodů. Jedná se o příběh, který protagonista primárně komponuje jako samostatné dílo (v rámci románu). V této části najdeme prvky několika různých žánrů. Díky omezenému počtu postav a skutečnosti, že vše má v textu svůj význam, své pevné místo, se nabízí označení alegorická povídka či novela. Nesoudržnost dějové linie však odkazuje spíše na román. Zjevná je také spojitost s dramatem, především s absurdním dramatem.

Tato část se řídí jako celek i vlastními pravidly z hlediska kompozice. Protože se v ní protagonista snaží analyzovat svou vlastní osobu pomocí přelomových událostí ve svém životě, text je velice fragmentární (více než část I a III) a chronologie je spíše obrácená – hlavní události popisuje od poslední a postupně se vrací dále do minulosti. Sám Matias Roos se nad smyslem chronologie pozastavuje: „Chronologie? Tak absurdní pojem! Na co si člověk vzpomene nejdříve? Na to poslední. Co si člověk nejvíce potřebuje pamatovat, aby mohl jednat? To, co se stalo naposled. Až když člověk získá přehled, uvidí teprve souvislosti.“⁷⁴

Druhá část začíná útekem protagonisty v důsledku atentátu, konkrétně symbolickým neúspěšným pokusem o překročení *hranice* a příchodem do smyšleného hostince. Zde přemítá o lidské existenci a rozpolcení vlastní identity v obecných rysech. Poprvé uvádí na scénu Petera Gustova, Wenche a starého Bustera, jinými slovy lidi, se kterými trávil čas naposledy. Zmiňuje spíše jen některé jejich názory a reakce na jeho představu o *hranici* a další metafyzické otázky. V hlavě slyší jejich hlasy. V této fázi si o nich čtenář může udělat jen mlhavý obrázek, i když o jejich charakteru se dozvídá poměrně hodně. Pro vypravěče jsou to jen premisy pro to, kam se má jeho vyprávění a úvahy ubírat. Teprve v další kapitole vysvětluje – a sám si ujasňuje – kdo tito *ničitelé* byli a jakou roli v jeho životě sehráli. Do jeho vzpomínek vstupují scény z prostředí hostince a příchod do Nobiskro. Vyprávění se opět vrací k reálným událostem (kariéře vědce a *porážce* v podobě odsouzení za válečné zločiny), které se udály dříve v minulosti. Do toho se opět mísí nové myšlenky ovládané podobným bezčasím jako existence hlavního hrdiny. Další interakce s postavami v Nobiskro postupně přivedou vypravěče až k příběhu o anglickém kresle. Je to vyvrcholení Matiasova vyprávění Sonje a v jistém smyslu i přelomový bod celého románu. Opět následuje návrat mezi postavy

⁷⁴ „Kronologi? Et naturstridig begrep! Hva husker man først: Det siste. Hva har man mest bruk for å huske for å handle? Det som sist er hendt. Først når man får overblikket, kan man øyne sammenhengen.“ Borgen, 1960, s. 92-93.

v Nobiskro, stylizované dialogy odkazující na Matiasův prožitek z dětství střídající se s kontemplacemi o tom, co si vypravěč pomocí vzpomínky na anglické křeslo uvědomil. Tím se druhá část uzavírá. Mnohonásobnost vyprávění zde dosahuje třetího stupně. Jedná se tedy o vyprávění uvnitř vyprávění ve vyprávění: příběh o anglickém křesle je zasazen do příběhu druhé části v rámci vlastního románu *Jeg*.

Na konci první části Sonja vybídne Matiasa, aby jí odhalil svou minulost, čímž je hlavní dějová linie narušena druhou částí. Třetí část potom na první plynule naváže. Stejně tak fungují postavy v Nobiskro – vzejde od nich podnět i reakce. Opakování je jednotícím prostředkem v celém románu. Nápadně podobných prvků najdeme celou řadu. Je to nejen zmíněná cyklická kompozice hlavní dějové osy, ale na úrovni výstavby textu také motivy *hranice*, *útěku*, viny, odsouzení k trestu, zabití dítěte i fakt, že pomocí vyprávění Sonje hlavní postava znovu prožívá svůj život. Příběh takto „pulsuje“, neustále se vůči danému jevu přibližuje a opět se od něj oddaluje, stejně jako protagonistova identita, jež se rozpadá a zceluje. Každé stádium je však trochu pozměněné, působí na něj nekonečný vývoj.

3.1.2 Vypravěč a perspektiva

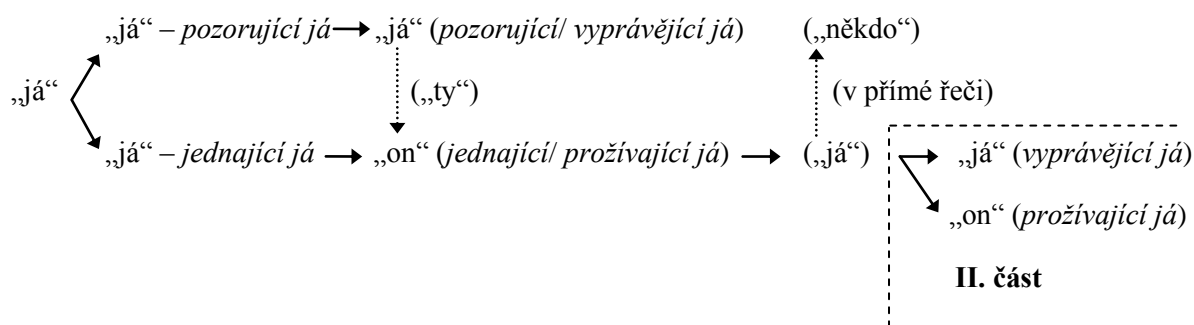
Rozpad identity není v románu pouze popisován, nýbrž autor ho ukazuje na fyzickém rozdělení *já*, proto se také existenciální tematika po formální stránce nejvýrazněji promítá do podoby vypravěče a perspektivy vyprávění. Pozice vypravěče se v průběhu románu mění, a proto je nesnadné jednoznačně ji určit. První kapitola začíná vyprávěním v 1. osobě. Postava vypravěče se rozděluje na dvě *já*, přičemž obě dvě jsou zprvu zároveň *prožívající já*⁷⁵, ale scéna je nahlížena pouze z perspektivy toho, které se etabluje jako *vyprávějící (pozorující) já*. Záhy začne vypravěč pro druhé (*jednající) já* používat označení „on“. Tím je znázorněno, jak se od něho *vyprávějící já* distancuje.⁷⁶ Čím více se navzájem vzdalují obě *já* fyzicky, tím více se vyprávění zaměřuje na *jednající / prožívající já*. Na konci první kapitoly se znovu ohlásí *vyprávějící já* jako aktivně přemýšlející postava románu (nejen jako komentátor či zprostředkovatel) a zdůrazní se tak jeho perspektiva. Ve vnitřním monologu promlouvá k *jednajícímu já* ve 2. osobě, avšak tento „rozhovor“ je jednostranný, *jednající já* na něj nijak nereaguje. Zdá se, že se mezi nimi vytvořila jakási propast. V následující kapitole se *vyprávějící já* vrací k označení „on“ pro druhé *já*. Někdy *vyprávějící já* vidí do „jeho“ nitra, v jiných případech jsou si obě *já* tak vzdáleny, že čtenář téměř získává dojem autorského vyprávění ve 3. osobě. Tento typ vypravěčské situace zde však najdeme spíš výjimečně. Je

⁷⁵ Typologie vyprávěcích situací užitá v této podkapitole vychází z *Teorie vyprávění* F. K. Stanzela.

⁷⁶ Stanzel, 1988, s. 130. F. K. Stanzel o tomto jevu pojednává v obecnější rovině.

Téměř celá pátá kapitola sestává z rozhovoru Matiasa Roose – *jednajícího já* – se Sonjou. Díky přímé řeči nahlížíme rozpolcení Matiasovy osobnosti a epizodu s motorkou a dítětem z „jeho“ perspektivy. Ačkoliv jako vnější vypravěč zde zůstává *pozorující já*, v rámci přímé řeči je nyní nazýváno „někdo“. Úhel pohledu se tedy obrací. O svém vztahu k *pozorujícímu já* se *jednající já* zmíní jen zběžně.

I. část



⁷⁷ Stanzel, 1988, s. 13.

stejně dobře chápat jako vložené pasáže z úst vypravěče (*jednajícího já* první části románu), či dokonce propojení s postojem vnějšího vypravěče – *pozorujícího já* v lese.

Protagonista druhé části se opět stává vypravěčem ve třinácté kapitole v souvislosti s příběhem o anglickém křesle. Tentokrát zůstává zachována 1. osoba, vypravěč se plně ztotožňuje s hlavní postavou svého příběhu. V tomto případě je tedy zcela relevantní mluvit o *vyprávějším a prožívajícím já*.

Třetí část románu formou vyprávění do velké míry zrcadlově kopíruje první část (proto se jeho rozboru nebudu již věnovat tak důkladně). Zajímavá situace ovšem přichází s obviněním Matiasse Roose z vraždy Sonji. „Já“ a „on“ se od sebe nyní ještě více odvracejí. Vypravěč mluví o sobě a o „něm“ zvlášť, ztrácí s „ním“ kontakt, už neprohlédne do „jeho“ myšlenek a především emocí. Úhel pohledu je zcela určen pozicí vypravěče. Do vyprávění je také vložen přepis soudního líčení a výňatek z novinového článku. Tyto formální dokumenty hlavní postavu – *jednající já* – ještě více „odosobňují“ a vzdalují ji čtenáři. Jeho záměry zůstávají čtenáři zatajeny a současně se v této scéně ukazuje projev vůle a nezávislosti (či nevysvětlitelná nutnost takto jednat, která je nepochopitelná i pro *pozorující já*). Na tomto místě se ozývá hlas *pozorujícího já* o poznání silněji než jinde v románu. Aktivně vyjadřuje svůj názor a rozčarování z průběhu událostí a ještě více se zdůrazňuje rozpor mezi oběma *já*.

V celém textu románu je na několika místech protagonistova výpověď uvedena slovy: „Slyšel sám sebe říci: [...]“⁷⁸ Zpravidla jde o názory a myšlenky, kterých se z principu drží, považuje je ve svém životě za „nutné zlo“, nevyhnutelnou pravdu. Proto to říká něco v něm, nikoli on sám. Neboť to nedělá z vlastní vůle.

Myšlenky, které vzhledem k filosofickému ladění románu tvoří poměrně velkou část textu, jsou často vyjádřeny polopřímou řečí (ovšem ne vždy). To se týká celé knihy, zejména druhé části, v níž je myšlenková rovina bohatě rozvinuta. V některých případech se jedná přímo o dialogy odehrávající se v hlavě protagonisty. Tyto dialogy vedou blíže neurčené hlasy v jeho nitru. Někdy jsou uvedeny i v uvozovkách jako přímá řeč.

„Zbytek se může procedit.“

Co se může procedit?

Zbytek.

V každém období, kdy byl sám, bylo pro něj čím dál tím těžší ubránit se sklonům k samomluvě [...]“⁷⁹

⁷⁸ Viz např. „Han hørte seg selv si: [...]“ Borgen, 1960, s. 26.

⁷⁹ „«Resten kan siles fra.»/ Hva kunne siles fra?/ Resten./ For hver ny ensomhetsperiode ble det ham vanskeligere å bekjempe tilbøyeligheten til å snakke med seg selv [...]“ Tamtéz, s. 86.

Forma polopřímé řeči aktualizuje děj, respektive přenáší nás v prostoru blíže k původci myšlenek, většinou k *jednajícímu já*. Jak již bylo uvedeno, na mnoha místech v textu je obtížné s jistotou rozlišit, jedná-li se o „jeho“ myšlenky či myšlenky *vyprávějícího já*, případně splývají-li úvahy obou.

3.2 Stylizace a karikatura

Aby ve druhé části knihy fiktivní autor vyprávění, tedy Matias Roos, dosáhl svého záměru uspořádat svůj dosavadní život do přehledné kompozice a najít v něm psychologické souvislosti, využívá k tomu prostředků stylizace a karikatury. Činí tak zcela záměrně a vědomě. Stylizace vyprávění nás odnáší od reality, ale zároveň nám ji tím osvětluje.⁸⁰ Díky stylizaci je na mnoha místech obtížné rozlišit, které události hlavní hrdina opravdu prožil, co je do určité míry překroucená skutečnost a co je od počátku smyšlené. Lze konstatovat, že čím více jsou dané situace výplodem vypravěčovy fantazie, tím více symboliky a stylizace v nich nalezneme. Obraz připomíná sen.⁸¹ A to především v popisu přítomného děje, tedy toho, co se odehrává v Nobiskro. Jako sen připadají dané okolnosti i samotnému vypravěči:

[...] potom, jak [Matias Roos] klouzal pohledem z člověka na člověka – ani ne tak na tváře, protože přímo na něj hleděl jen tlustý hostinský – získal dojem něčeho povědomého, něčeho z dávné doby, jako rysů postav ve snu, který už člověk pomalu zapomíná.⁸²

Naopak vzpomínky jsou nejbližší skutečným událostem, myšlenky o identitě stojí na pomezí.

Vyprávění má omezený počet postav. I zde si Johan Borgen pohrává s problematikou identity. V jedné osobě se někdy spojuje více postav. V Nobiskro je Matias Roos obklopen lidmi, kteří sehráli svou roli v jeho skutečném životě, v příhodách, na něž vzpomíná.⁸³ Některým postavám ponechává autor jejich jediné jméno, jsou v Nobiskro „sami za sebe“. Mezi ně patří generál Buster či Peter Gustov. Jiné postavy se s protagonistou setkávají jako cizí lidé, jejich podoba i jméno jsou pro něj nové, ale on v jejich povaze postupně poznává své staré známé. Tato dvojí identita má symbolický význam a provazuje přítomnost s minulostí, přispívá k vytváření souvislostí, pro toto vyprávění tolik důležitých. První

⁸⁰ Beyer, 1990, s. 157.

⁸¹ Tamtéž, s. 156.

⁸² „efter som blikket gled fra menneske til menneske – ikke så meget ansiktene, for det var bare den tykke verten som så rett på ham – fikk han et inntrykk av noe kjent, noe fra for lenge siden, som trekk hos skikkelser i en drøm man allerede er på vei til å glemme.“ Borgen, 1960, s. 140.

⁸³ Heggelund, 1966, s. 79.

takovou postavou je Daniel. I v prostředí hostince, respektive v Nobiskro, vystupuje ve dvou rolích. Jednak jako muž v modrém pracovním oděvu, který Matiasse Roose v jídelně žádá o cigaretu, jednak jako muž světáckého, korektního chování, v bílém obleku vrchního. V Nobiskro se poté ukazuje jako holič. Právě motiv převleku a role, do níž se momentálně postava stylizuje, je zde třeba zdůraznit. V tomto člověku Matias Roos zároveň spatřuje Bertrama, staršího sebevědomého chlapce z dob dětství. Druhou postavou, v níž splývá více osob, je již zmíněný Oliver – mladík hrající na flétnu, švec, v němž se částečně odráží Fartein, částečně sám Matias Roos.

Obě popsané postavy přivedou hlavního hrdinu do Nobiskro. Daniel (Bertram) zdvořile, avšak neodbytně trvá na tom, aby ho Matias Roos do baru následoval, přestože ten se tomu zprvu brání. Zatímco se k Nobiskro blíží, přiláká ho také zvuk Oliverovy (Farteinovy) flétny. Když dojde až ke dveřím, ozve se: „Přichází.“⁸⁴ Komentář o jeho příchodu nabývá v této situaci hlubšího smyslu. Ačkoliv vyjadřuje, že je Matias Roos v Nobiskro očekáván, poté co vstoupí (kromě prvního okamžiku), mu nikdo nevěnuje zvláštní pozornost, nikdo se ho neujme. Tím je zdůrazněna snová realita. Jak podotýká Kjell Heggelund, postavy v Nobiskro žijí svůj vlastní život, ale současně vše, co se v baru odehrává, se točí kolem identity Matiasse Roose, vše je v podstatě jeho součástí.⁸⁵ Podíváme-li se na celé toto prostředí jako na sen, můžeme protagonistovu přítomnost interpretovat jako součást jeho podvědomí. Se vším se prolíná, jeho přítomnost je vlastně samozřejmá, je elementem vnějším (z hlediska vypravěče a z hlediska jednotlivých postav v Nobiskro) i vnitřním (vypravěčem je protagonista sám a všechny okolnosti sám vytváří). Konstatování, že Matias Roos „přichází“, má ale ještě jednu funkci. Pomocí Nobiskro protagonista analyzuje své myšlenky a vrací se k dětství. Rozhodnutím jít tam tedy také „přichází“ sám k sobě. Je příznačné, že ho tam provází právě Bertram a Fartein. K této interpretaci poukazuje také opakování věty „Přichází“ mezi vzpomínkami na minulost, které se mu těsně před vstupem do baru vybavují.

Díky způsobu, jakým některé postavy mluví, působí Nobiskro jako divadelní jeviště. Okázale vystupuje na začátku zejména hostinský: „Co to je?“ Nahrčil malý, tlustý nos. „Jaké ticho?“ A tyto drobné poznámky řekl s afektovaným patosem; dal jim teatrální zvuk prázdnoty, jako by se už předem vzdal toho, aby jeho otázky měly nějaký smysl.“⁸⁶ Monologických výpovědí a nezodpovězených otázek zde najdeme celou řadu. Mnohdy

⁸⁴ „Han kommer.” Borgen, 1960, s. 102.

⁸⁵ Heggelund, 1966, s. 78-79.

⁸⁶ „«Hva er dette?» Han rynket den tykke, lille nesen. «Hvilken stillhet?» Og disse små bemerkninger sa han med en affektet patos; han ga dem en teatralisk klang av tomhet, som om han på forhånd oppga å ha noen mening med spørsmålene.” Borgen, 1960, s. 142.

narážíme na problémy v komunikaci postav: jedna se pokusí navázat kontakt, o něco žádá nebo se ptá, ale druhá postava první zcela ignoruje, popřípadě reaguje lhostejně. Jejich jednání připomíná absurdní drama. Každý zde jen hraje svou roli. I hádka hostinského a Ředitele se zdá být každodenním scénářem a nikoho z místních hostů nezaujme. Matias Roos zpočátku sedí v temném koutě a vše pouze sleduje. Chvillemi z rozhovoru hostinského a Ředitele vyplývá, že o jeho přítomnosti nevědí, ale stále ho očekávají (přestože ho nikdy přímo nejmenují), jako by mezi ním a ostatními byla pomyslná bariéra – když se nejistě ozve, nikdo to nezpozoruje. Teprve rozhodnutí stát se součástí dění, projev vůle nastolit v tomto prostředí změnu, z Matiasa Roose udělá plnohodnotnou postavu, kterou ostatní vnímají. Jednotlivé postavy se spolu začínají bavit, stejně jako Matias Roos postupně nachází souvislosti ve svém životě.

Postavy v Nobiskro jsou karikovány. Hovor se zaměřuje na otázku identity, existence a viny, tedy témata, která si Matias Roos sám chce urovnat. V tomto hovoru každá z postav ve své roli představuje určitý postoj, jsou zvýrazněny některé povahové rysy, například povýšenost *Velkých mužů* či naopak citlivá, neprůbojná osobnost mladého Olivera. Vypravěč nechává promlouvat tyto karikatury, které názorům postavy Matiasa Roose v Nobiskro mnohdy odporují, a tím dává najevo, že si je sám vědom možnosti různých úhlů pohledu. Sám se sebou tak polemizuje.

Toto pojetí rolí, pasivní přijetí úlohy a setrvání v pozici, která je člověku určena, vyplývá z Matiasova skutečného života. Rovněž na karikaturu lze pohlížet jako na obraz reality vně stylizovaného světa Nobiskro. Ve svém monologickém vyprávění paní Skarsethová naráží na myšlenku, že všichni se stávají svými karikaturami, zjednodušeným obrazem svého *já*: „Jsme všichni přízraky? Nechodíme životem víc a víc jako stíny? Nejdříve sebe sama, potom stín stínu. Naše osobitost – kam se poděje? Karikatura se z ní stane.“⁸⁷ Tyto úvahy opět korespondují s úzkostí Matiasa Roose nad ztrátou autentického života a vlastní identity.

3.3 Vybrané motivy a jejich symbolika

3.3.1 Hranice

Pro zobrazení dané problematiky jsou velmi důležitým prostředkem symboly. Jedním z nich je hranice a neúspěšný pokus o její překročení, čímž je uvedena druhá část knihy.

⁸⁷ „Er vi alle gjengangere? Går vi ikke mer og mer som skygger gjennom livet? Først av oss selv, så av skyggen. Vår egenart – hvor tar den veien? En karikatur er det den blir til.“ Borgen, 1960, s. 211.

Hlavnímu hrdinovi vstoupí do cesty zřízenci v uniformách. Ptají se ho, kdo je, ale jeho jméno na osobních dokumentech je nezajímá. Papíry nechají uletět a brání mu je chytit. Zřízenec používá „my“, ale kdo to je, podle něj nehraje žádnou roli. Rozhovor má absurdní tón, ale přesně kopíruje pocity Matiasa Roose z reálného světa, který se zdá právě tak nesmyslný, kde platí pravidla a zákonitosti, které nelze vysvětlit. Důležitá je podstata lidské identity, kým je „skutečně“, nikoli jméno napsané na osobních dokladech. Matias Roos je *člověk* a tím je vyloučeno, aby překročil hranici – hranici ze světa, v němž žije, do „skutečnosti“.

3.3.2 Nobiskro

Označení Nobiskro pro místo, kde se odehrává druhá část románu, má své opodstatnění. V samotném textu Matias Roos vysvětluje toto slovo jako „pojem z reformace na Severu – místo, kde se lidé pohybují mezi životem a smrtí v jakési rozvleklé karikatuře života.“⁸⁸ Také dánská encyklopedie *Den store danske* uvádí, že takto byl nazýván limbus, čili předpekli. Zatímco pojmy očistce a limbu byly s příchodem reformace z oficiálního učení odstraněny, v lidové víře se představa o Nobiskro udržela i nadále.⁸⁹ V románu Matias Roos v Nobiskro znovu prožívá svůj minulý život, který se mu jeví jako pobyt mimo „skutečný“ život. Nobiskro se nachází na hranici mezi světem, v němž pobývá – z jeho pohledu v „neskutečnosti“ – a přeludem světa, v němž by se navrátil k dětství a k autentickému životu. Limbus znamená v latině okraj či hranice a podle křesťanského učení sem odcházeli zemřelí, kteří nesli vinu, a bylo jim proto odepřeno vstoupit do nebe, ale tuto vinu nezískali vlastním přičiněním (například děti poznamenány dědičným hříchem).⁹⁰ I zde najdeme paralelu s románem *Jeg*. Protagonista nese vinu, které se nemůže zbavit. Hříchem je přechod z dětství do dospělosti. Otázkou zůstává, jestli ho chápat jako prvotní hřích, v němž má veškerá vina svůj počátek, nebo dědičný hřích, který je pro každého člověka nevyhnutelným, každému je dán, nikdo nemá na výběr. Johan Borgen částečně odhlíží od křesťanského předobrazu a stav nevinnosti vidí v dětství. Matias Roos se do takového stavu nemůže vrátit a je mu tedy zabráněno překročit hranici, podobně jako mrtvý není z limbu přijat ani do pekla, ani do nebe.

⁸⁸ „Et begrep fra reformasjonen i Norden – et sted hvor mennesker ferdes mellom liv og død i en slags langstrakt karikatur av livet.” Borgen, 1960, s. 204.

⁸⁹ [http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Primitiv_religion/begravelse/begravelse_\(Begravelsesskikke\)/begravelse_\(Begravelsesskikke_-_Kristen_begravelse_i_Danmark_til_ca._1800\)?highlight=nobiskro](http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Primitiv_religion/begravelse/begravelse_(Begravelsesskikke)/begravelse_(Begravelsesskikke_-_Kristen_begravelse_i_Danmark_til_ca._1800)?highlight=nobiskro) (6. 8. 2014)

⁹⁰ http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Fremmedord/l-lk/limbus?highlight=limbus (7. 8. 2014)

3.3.3 Hra

V románu se opakovaně objevuje motiv hry: jednak v souvislosti s *ničiteli*, jednak v Nobiskro. V případě *ničitelů* se jednalo o skupinu lidí, kteří si „hráli“ – hráli si se životem, experimentovali. V Nobiskro se posléze stejní lidé setkávají a tentokrát hrají v kostky, hru založenou na náhodě. Autor na ní znázorňuje postoj k životu jednotlivých postav a symbolicky tematizuje nevyzpytatelnost života vůbec. Ředitel, charakterizující svým jednáním *Velké muže*, říká: „Nejraději hraji sám se sebou.“⁹¹ A jeho stanovisko nejlépe vystihuje ironická reakce hostinského: „Tak člověk pokaždé vyhraje, nic neriskuje. Velice rozumné.“⁹² Naopak Matias Roos vždy prohrává, výhru přisuzuje protihráči. Hra v kostky v Nobiskro může být interpretována jako hra o vlastní osud a existenci. Náhoda určující, jak kostky padnou, zbavuje člověka odpovědnosti – v přeneseném smyslu odpovědnosti za svůj život a vinu. Náhoda (či spíše nahodilost událostí) je paradoxně právě to, z čeho Matias Roos hledá východisko v uspořádání obrazu své existence v uměleckém díle, čili ve vyprávění o Nobiskro.

3.3.4 Hlava

Symboliku najdeme také v popisu nehody, při níž Matias Roos na motorce přejede dítě a která se ukáže být jen vzpomínkou na vlastní ztrátu dětství. Jak si všímá Randi Birn, důležitou roli hraje popis panenky: „Na cestě už nejsou žádné děti, jen zkrvavené oblečení, vnitřnosti v mastném prachu, je tam hadrová panenka s našroubovanou hlavou, překvapenou, nepoškozenou hlavou.“⁹³ Podle Birn je hlava, přemýšlející část naší bytosti, to jediné, co nám z dětství zůstane do dospělosti.⁹⁴ V případě Matiasa Roose lze tedy říci, že z jeho osoby zůstala jen hlava – rozum – který je spjat s myšlením a abstraktní rovinou světa, něčím mimo „skutečnost“. Jestliže fyzickou zkušenost, jakožto protiklad rozumové roviny, považujeme za prostředek kontaktu s materiálním světem, nalezneme v ní i cestu k autentickému životu. Právě tělo (kromě hlavy), spojené s fyzickým vnímáním, v tomto symbolickém zobrazení hlavní postava v dospělosti postrádá. V románu se tento motiv znovu objevuje v druhé kapitole: „Probudil se bez rukou a nohou. Byl jen hlavou, roztříštěnou hlavou.“⁹⁵ V této fázi

⁹¹ „Jeg spiller helst med meg selv.” Borgen, 1960, s. 144.

⁹² „Så vinner mann hver gang, tar ingen risiko. Meget fornuftig.” Tamtéž, s. 144.

⁹³ „Det er ikke lenger noen barn på veien, det er blodige klær, det er innvolder i fett støv, det er en filledukke med påskrudd hode, et forbauset, uskadd hode.” Borgen, 1960, s. 10.

⁹⁴ Birn, 1974, s. 89.

⁹⁵ „Han våknet uten armer eller ben. Han var bare et hode, et splintret hode.” Borgen, 1960, s. 19.

vyprávění se Matias Roos zmítá v zoufalství nad prázdnotou své existence a ztráta kontaktu s dětstvím a skutečným životem je nejvíce patrná.

4 NÁVAZNOST NA FRANZE KAFKU

V románu *Jeg* najdeme celou řadu rysů společných s *Procesem* Franze Kafky. Jak uvádí Kjell Heggelund, Borgen se inspiroval Kafkou hlavně v tom, jak přistupuje k problematice lidské existence.⁹⁶ V *Procesu* je protagonista Josef K. jednoho dne zatčen. Když se domáhá vysvětlení, nikdo mu ho nepodá. Josef K. je předvolán k soudu. Líčení se odehrává v bytě starého činžovního domu. Neplatí zde žádné běžné zákony ani postupy, průběh vyšetřování postrádá logický řád. Celý proces trvá jeden rok. Situace Josefa K. se postupně zhoršuje, až je nakonec popraven – dva muži mu vrazí nůž do srdce a Josef K. umírá „jako pes“.

K. považuje zatčení zpočátku za banalitu – žert či nedorozumění – a dozorce, jenž mu přijde zatčení oznámit, mu také potvrdí, že to s ním není nijak zlé. Ukazuje se, že soud má právě tolik moci, kolik mu jí K. sám přizná. Čím déle proces trvá a na Josefa K. doléhá tíha bezvýchodnosti, tím větší moc soudu nad sebou pociťuje. Pro K. je zásadní, že neví, v čem by mohla jeho vina spočívat. „Řízení je [...] zpravidla tajné nejen pro veřejnost, ale i pro obžalovaného. [...] Ani obžalovaný totiž nemá možnost nahlédnout do soudních spisů [...]“⁹⁷ Stejně jako v Borgenově románu je ústředním tématem vina jedince, založená už v jeho samotné existenci. Snaha najít východisko a viny se zbavit je v obou případech marná. V *Jeg* dospěje sám protagonista k poznání, že touha po znovudosažení stavu nevinnosti je nekonečný boj. V *Procesu* vysvětluje malíř Josefu K., že chce-li na situaci něco změnit, jsou jen tři možnosti: skutečné osvobození, zdánlivé osvobození a odklad. Ovšem skutečné osvobození předpokládá nevinu, o níž K. není schopen soud přesvědčit. Nemá tedy naději být viny zproštěn.

Kjell Heggelund srovnává zejména podobnost *Procesu* se šestou kapitolou *Jeg*.⁹⁸ Jedná se o pokus Matiasse Roose překročit hranici. Je zadržen a muži v uniformách mu odeprou právo pokračovat v cestě. Žádné dokumenty, jimiž se hlavní postava snaží prokázat, je nezajímají, papíry nic neznamenaají. Podobně se také v *Procesu* K. setkává se zřízenci jakési neznámé instituce, říkající si „soud“, která představuje vyšší autoritu. Ani zde protagonistovi odvolání na svá práva nepomůže a jakékoliv průkazy totožnosti jsou zbytečné, bezcenné.

V obou románech je pocit úzkosti a beznaděje stupňován absurdností situace, v níž se protagonista ocitá. To, co se děje, odporuje přirozené logice. V *Procesu* se jako absurdní jeví zcela evidentně postup soudu, v *Jeg* je absurdní spíše chování samotného Matiasse Roose ve snaze vymanit se ze své viny a způsob jednání zřízenců v šesté kapitole. V těchto absurdních

⁹⁶ Heggelund, 1966, s. 88.

⁹⁷ Kafka, 1965, s. 118.

⁹⁸ Heggelund, 1966, s. 88.

scénách jsou však jen zavrženy principy, které si lidé vytvořili a považují je za „normální“. Autor vede čtenáře k zamyšlení nad hlubším smyslem textu a zdůrazňuje tak otázku samotného lidského bytí.

V *Procesu* najdeme rovněž postavy hrající své role. Soud je rozsáhlou organizací, ke které patří nesčetné množství lidí, ale každý se drží jen toho, co je mu určeno. I tato strnulost vytváří absurdní obraz. Pro *Proces* a druhou část *Jeg* je také společná velká míra stylizace.

5 ZÁVĚR

Celým románem *Jeg* prostupuje otázka identity jedince a jak dosáhnout autentického života. Hlavní postava Matiasa Roose se potýká s představou, že nežije „skutečný“ život, žije sám sobě po boku. Příčinu svého rozpolcení vidí v přechodu k dospělosti. Je to nahlédnutí do propasti věčnosti a bezčasí, nekonečnosti a prázdnoty. V tomto závratném prozření Matias Roos kdysi ztratil sám sebe, od té chvíle panuje v jeho nitru neklid, kterého se nikdy nezbaví. Tento okamžik obratu představuje v příběhu usednutí na takzvané anglické křeslo – pro čtrnáctiletého chlapce je to hrdinský skutek. Anglické křeslo je v několika ohledech spojeno se smrtí: v reálné minulosti, v dětském vyprávění založeném na fantazii, v pocitech, které Matias zakouší, když prohlédne do dospělosti, i v celém jeho pozdějším životě, kde má motiv smrti podobu zabitého dítěte. Právě dětský svět představuje pro protagonistu „skutečnost“ v nejčistší formě. V románu je dětství reprezentováno zejména postavou Farteina a přírodou, či spíše sounáležitostí s přírodou. V dospělosti je člověk roztříštěn v chaosu bezčasí a nekonečnosti. Je odcizen sám sobě i přírodě. Z tohoto chaosu hledá Matias Roos cestu ven, cílem této cesty je (v jeho nejniternější touze) pomyslná hranice. Motiv hranice má v *Jeg* čistě symbolický význam. Za touto hranicí spatřuje protagonista opravdovou „skutečnost“, jak ji nazírá on. Rozhodující je pro něho bezprostřední zkušenost a celek – celistvost osobnosti. Také Fartein je součástí přírody, splývá s ní v celek.

Poznáním dospělosti, vstupem do této jiné dimenze, má protagonista pocit, že v sobě dítě „zabil“. Obraz mrtvého dítěte se znovu objevuje u Farteina i při nehodě, která se odehrává jen v Matiasově mysli. V obou případech se opět vracíme k původnímu dítěti „uvnitř“ hlavní postavy, neboť i s Farteinem se hlavní postava částečně ztotožňuje. Tento zločin, jež lze chápat jako prvotní, či dědičný hřích, provází pocit viny. Té se protagonista marně snaží zbavit. Jeho vina tkví ve ztrátě dětského světa a také v rezignovaném setrvání v „nerealitě“, v životě, v němž člověk jen pasivně přijímá svou roli a odmítá zodpovědnost za svou existenci. Z pasivního postoje ho může vyvést jen vůle jednat. Zároveň se ale jednat bojí, protože si rozhodování a projevy vůle často spojuje s válkou a *Velkými muži* chladné povahy. Jako protiklad k vůli je v románu stavěna nutnost, či vnější síla, která rozhoduje za člověka. Aby se Matias Roos zbavil viny, cítí potřebu být potrestán – v praxi za cokoliv, ale vždy je to v textu vztaženo k původnímu pocitu viny.

Hledání hranice „nereality“, hranice bezrozměrného světa, představuje nekonečný boj. Protagonista vkročil z dětství do dospělosti, uviděl sám sebe zvenčí, uvědomil si svůj vztah k bytí jako takovému, odkryl v sobě nekonečnost světa a tento krok už se nedá vrátit. Jeho identita se rozdělila a už ji nemůže nikdy zcela spojit. Jeho cesta nemá konce, hranice nelze

dosáhnout, útěk z „nereality“ tohoto světa do snu „skutečností“ není možný. Ačkoliv si je Matias Roos tohoto paradoxu vědom, má v sobě touhu jej překonat. Tato vůle bez cíle se však také jeví jako východisko – neustále vzdorovat „nerealitě“. Jeho cesta je pohybem vpřed i útekem od jeho vlastního pasivního přístupu k existenci v určité fázi jeho života.

Celý román má cyklickou kompozici. Opakování můžeme spatřovat ve formální výstavbě textu i na obsahové rovině, například v opakování stejných motivů. V příběhu je vše těsně provázáno a ze složité struktury se postupně vynořují souvislosti. Ty mají zásadní význam i pro samotného Matiasa Roose v jeho sebereflexivní analýze a hledání identity. Hlavní postava se s postupem času vyvíjí a mění své názory, a i ty jsou často ambivalentní, proto je velice obtížné popsat je objektivně a jednoznačně.

S existenciální tematikou díla koresponduje také způsob vyprávění, do nějž se promítá Matiasova rozpolcená identita. Perspektiva se v románu neustále přesouvá mezi jednotlivými *já* jeho osobnosti, někdy pluralistický pohled těchto *já* splývá, jindy narážíme na neprostupnou „bariéru“ mezi vypravěčem a druhým *já*, označovaným jako „on“. Vypravěč pohlíží zvenčí nejen na své druhé *já*, ale i na svou vlastní rozdvojenost (fakt, že není sám sebou).

V románu je vyzdvížen význam umění, které je protagonistovi prostředkem k analýze vlastního problému a uvedení všeho do souvislostí. Stylizované alegorické vyprávění vložené do příběhu *Jeg* tvoří jakoby samostatný celek. Pomocí retrospektivy odkrývá Matiasovu minulost a koresponduje s jeho životní situací jak v užití stejných postav (třebaže některé mají jiná jména), tak v problematice, na niž se zaměřuje – například přijetí role, odevzdanost náhodě či život mimo „skutečnost“. Vyprávění tvořící druhou část knihy je karikaturou života, stejně jako samotné postavy. Pro nepřímé zobrazení souvislostí autor používá řadu symbolů, jako je například Nobiskro.

V tomto díle je zřejmá inspirace existencialismem. Výrazné podobnosti nalezneme v *Procesu* Franze Kafky. Ten rovněž tematizuje bezvýchodnou snahu zachránit vlastní existenci či otázku viny a ideovou hloubku textu podtrhává pomocí absurdních situací a jednání některých postav.

Rozpad identity a existenciální tematika obecně jsou v románu *Jeg* pojednány velice komplexně. Dílo zahrnuje mnoho úhlů pohledu a nabízí také řadu rozdílných interpretací. Složitý obsah i forma se slévají v esteticky značně působivý obraz.

PRAMENY

Primární literatura

BORGEN, Johan. „Jeg“: *roman*. Oslo: Gyldendal, 1960.

KAFKA, Franz. *Proces*. Praha: SNKLU, 1965.

Sekundární literatura

BEYER, Edvard. *Forskning og formidling*. Oslo: Aschehoug, 1990.

BIRN, Randi. *Johan Borgen*. New York: Twayne, 1974.

HEGGELUND, Kjell. *Fiksjon og virkelighet: en studie i tre nordiske jeg-romaner*. Oslo: Universitetsforlaget, 1966.

KRISTENSEN, Sven Møller. Om Johan Borgens „Jeg“. In: *Den moderne roman og romanforskning i Norden: Innlegg ved den 8. studiekonferanse over skandinavisk litteratur 10.-14. august 1970, Bergen*. Bergen: Universitetsforlaget, 1970, s. 11-15.

LONGUM, Leif. *Et speil for oss selv: menneskesyn og virkelighetsoppfatning i norsk etterkrigsprosa*. Oslo: Aschehoug, 1968.

ROTTEM, Øystein. Under den grenseløse lengsels banner. In: BEYER, Edvard. *Norges litteraturhistorie*. Oslo: Cappelen, 1995, sv. 6, s. 125-130.

STANZEL, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

Internetové zdroje

Den store danske: Gyldendals åbne encyklopædi. <http://www.denstoredanske.dk/>